

PETER BURKE

RENAŞTEREA EUROPEANĂ

Centre şi periferii

CONSTRUCŢIA EUROPEI

POLIROM

Peter Burke este profesor de Istorie Culturală la Universitatea din Cambridge şi membru în consiliul academic la Emmanuel College. De acelaşi autor: *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* (1986), *Varieties of Cultural History* (1997), *What is Cultural History?* (2004), *Language and Communities in Early Modern Europe* (2004).

This book is part of the international series **The Making of Europe** of which Jacques Le Goff is the General Editor and C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung in Munich – Germany, Blackwell Publishers Oxford – UK, Editorial Critica in Barcelona – Spain, Gius – Laterza & Figli in Rome – Italy, Editions du Seuil in Paris – France are the original Publishers. By arrangement of the Literary Agency Eulama, Roma – Italy.

Peter Burke, *The European Renaissance. Centres and Peripheries*,
Blackwell Publishers Limited, 1998

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4, P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;
P.O. BOX 1-728, 030174

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

BURKE, PETER

Renaşterea europeană: centre şi periferii / Peter Burke;
trad. de Alina Radu; cuv. înainte de Jacques Le Goff –
Iaşi: Polirom, 2005

Bibliogr.
Index

ISBN: 973-681-836-5

I. Radu, Alina (trad.)
II. Le Goff, Jacques (pref.)

7.034(4)

Printed in ROMANIA

CONSTRUCȚIA EUROPEI

PETER BURKE

RENAŞTEREA EUROPEANĂ

Centre şi periferii

Traducere de Alina Radu

Cuvînt înainte de Jacques Le Goff

POLIROM
2005

Cuvînt înainte

Europa se construieşte. Iată o mare speranţă, care se va înfăptui numai dacă se va ţine seama de istorie: o Europă fără istorie ar fi orfană şi nenorocită. Pentru că ziua de astăzi se trage din cea de ieri, iar ziua de mîine este rodul trecutului. Un trecut ce nu trebuie să paralizeze prezentul, ci să-l ajute să fie diferit în fidelitate şi nou în progres. Între Atlantic, Asia şi Africa, Europa noastră există cu adevărat de o vreme extrem de îndelungată, desenată de geografie şi modelată de istorie, încă din timpurile cînd grecii i-au dat numele pe care-l poartă. Viitorimea trebuie să se sprijine pe aceste moşteniri care, încă din Antichitate, ba chiar din preistorie, au îmbogăţit Europa treptat, făcînd-o extraordinar de creativă în unitatea şi în diversitatea ei, inclusiv într-un context mondial mai amplu.

Seria „Construcţia Europei" apare din iniţiativa a cinci edituri de limbi şi naţionalităţi diferite (Beck din München, Basil Blackwell de la Oxford, Crítica din Barcelona, Laterza de la Roma şi Bari şi Seuil din Paris) şi urmăreşte să arunce o lumină asupra construirii Europei şi a punctelor de forţă din cursul acesteia ce nu trebuie uitate, fără a disimula dificultăţile moştenite din trecut. În tendinţa lui către unitate, continentul a trăit discordii, conflicte, divizări şi contradicţii interne. Această serie nu le va ascunde; angajarea în mişcarea europeană trebuie realizată în deplina cunoaştere a trecutului şi, de asemenea, în perspectiva viitorului. De aici titlul „activ" al seriei. De fapt, nu ni se pare că a sosit timpul pentru a scrie o istorie sintetică a Europei. Lucrările pe care le propunem aparţin celor mai buni istorici din zilele noastre, inclusiv neeuropeni, fie că sînt sau nu deja afirmaţi. Ei vor aborda problemele esenţiale ale istoriei Europei în diferite domenii – economic, politic, social, religios, cultural – sprijinindu-se pe îndelungata tradiţie istoriografică ce se întinde de la Herodot pînă la noile concepţii elaborate în Europa în cursul secolului XX, şi mai cu seamă în ultimele decenii, concepţii care au reînnoit în profunzime ştiinţa istoriei. Mulţumită dorinţei lor de claritate, aceste eseuri sînt accesibile inclusiv publicului larg.

Ambiţia noastră este de a aduce elemente de răspuns la marile întrebări ce stau în faţa celor care construiesc şi care vor construi Europa şi, de asemenea, în faţa tuturor celor ce se interesează de Europa : „Cine sîntem ? De unde venim ? Încotro ne îndreptăm ? ”.

Jacques Le Goff
coordonator

Lista ilustraţiilor

Pentru Maria Lúcia

„Încă nu s-a scris şi nici măcar nu s-a încercat scrierea, pas cu pas, a istoriei complete a răspîndirii bunurilor culturale pornind din Italia, care ar lămuri pe de o parte daruri şi transferuri, iar pe de alta acceptări, adopţii, adaptări şi refuzuri."

Fernand Braudel

Mulţumiri

Îi sînt îndatorat lui Jacques le Goff pentru că mi-a sugerat să scriu această carte şi pentru că i-a oferit un loc în colecţie, bibliotecii Institutului Warburg, al cărui scop este să sprijine studiile interdisciplinare din acest domeniu, cercetătorilor Renaşterii de pe tot cuprinsul Europei pentru dialogurile purtate cu ei şi pentru trimiterile bibliografice, pentru cărţile, articolele şi copiile xerox pe care mi le-au oferit cadou. Îi mulţumesc şi soţiei mele, Maria Lúcia Pallares-Burke, care m-a ajutat să-mi formulez ideile.

Peter Burke,
martie 1998

Introducere:
Încadrarea Renaşterii

Încă o carte despre Renaştere? Cum se poate justifica un astfel de demers? Motivaţia cea mai evidentă pentru un nou studiu pe o asemenea temă este cercetarea continuă asupra subiectului. Într-adevăr, probabil că niciodată n-au existat atît de mulţi oameni ca astăzi care să scrie despre diferitele aspecte ale Renaşterii. Adunate, toate aceste lucrări constituie sau ar trebui să constituie o nouă interpretare. Însă – oarecum ironic – proliferarea pe scară largă a cercetărilor, publicate în zeci de reviste, face ca o sinteză generală să fie din ce în ce mai greu de realizat. Dacă ar putea învia acum, artiştii, scriitorii şi cercetătorii din perioada Renaşterii ar fi cu siguranţă uimiţi să descopere că mişcarea din care au făcut cîndva parte a fost tăiată şi secţionată în monografii ale diferitelor regiuni şi ale diferitelor discipline existente, cum ar fi istoria arhitecturii, istoria filosofiei, istoria literaturii franceze şi aşa mai departe. Mulţi specialişti, atunci cînd scriu despre importanţa „omului Renaşterii", evită universalitatea ca pe ciumă.

Opunîndu-se conştient unei astfel de tendinţe – cu toate că autorul este cît se poate de conştient de limitele cunoaşterii sale –, lucrarea de faţă va încerca să prezinte această mişcare ca pe un întreg. Accentul va cădea mai degrabă pe Renaştere ca mişcare decît ca eveniment sau ca perioadă. Cartea nu este o istorie generală a Europei între anii 1330 şi 1630. Nu este nici măcar o istorie culturală a Europei într-o epocă în care Reformele – protestantă şi catolică – au afectat, probabil, vieţile mai multor oameni mult mai profund decît a făcut-o Renaşterea. Este o istorie a unei mişcări culturale pe care – simplificînd brutal – o putem descrie ca începînd cu Petrarca şi încheindu-se cu Descartes.

Deşi această mişcare a implicat în egală măsură inovaţii şi „restauraţii”, tema centrală a cărţii, ghidul nostru prin labirintul de detalii, va fi entuziasmul pentru Antichitate, la care se adaugă reînvierea, receptarea şi transformarea tradiţiei clasice. În vreme ce cultura contemporană preţuieşte noutatea mai presus decît aproape orice altceva, chiar şi marii inovatori ai Renaşterii şi-au prezentat şi adesea şi-au perceput invenţiile şi descoperirile ca pe o întoarcere la vechile tradiţii, după o îndelungă punere între paranteze de-a lungul a ceea ce ei au numit primii Evul „Mediu”.

Accentul pus pe recuperarea Antichităţii este unul tradiţional. Jakob Burckhardt, marele istoric elveţian ale cărui opinii asupra Renaşterii italiene rămîn puncte de referinţă, argumenta că nu este vorba doar de reînvierea Antichităţii, ci de combinarea acesteia cu „spiritul” italian – cum îl numea el – care susţine Renaşterea[1]. Totuşi, mulţi cercetători de după el au preferat să-şi concentreze atenţia asupra reînvierii clasice, care este mai uşor de definit sau chiar de recunoscut decît spiritul italian – iar eu le voi urma exemplul. În alte aspecte, mai ales în cazul a două dintre ele, mă voi abate de la sus-amintita tradiţie.

În primul rînd, voi face o încercare de a disocia Renaşterea de modernitate. Conform lui Burckhardt, care scria la mijlocul secolului al XIX-lea, importanţa acestei mişcări în istoria europeană rezidă în faptul că ea a constituit originea modernităţii. În limbajul său mai colorat, de secol XIX, italianul era „primul născut dintre fiii Europei moderne”. Semnele acestei modernităţi includeau ideea statului ca „operă de artă”, „sensul modern al gloriei”, „descoperirea lumii şi a omului” şi, mai presus de toate, ceea ce Burckhardt numea „dezvoltarea individului”.

Nu este uşor să fii de acord astăzi cu aceste idei. În primul rînd, ruptura în raport cu trecutul recent pare să fi fost mult mai puţin profundă decît pretindeau oamenii de ştiinţă şi artiştii din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. În orice caz, chiar dacă erau intenţionat „post-medievali”, acei oameni de ştiinţă şi artişti nu erau „moderni” în sensul asemănării cu succesorii lor din secolele

1. Burckhardt (1860).

al XIX-lea şi XX. Burckhardt subestima cu siguranţă distanţa culturală dintre epoca sa şi cea a Renaşterii. De atunci încoace, distanţa şi divergenţa dintre cultura Renaşterii şi cultura contemporană au devenit mult mai vizibile, în ciuda interesului neîntrerupt pentru Leonardo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare şi alte figuri de primă mărime ale epocii (vezi *infra*, p. 291). Aşadar, acest volum are ca scop o reexaminare a locului pe care-l ocupă Renaşterea în istoria Europei sau chiar a lumii, călcînd pe urmele criticii a ceea ce este uneori denumită „Marea Naraţiune" a apariţiei civilizaţiei occidentale : o relatare triumfală a realizărilor occidentale, de la vechii greci încoace, în care Renaşterea este doar o verigă în lanţul ce include Reforma, revoluţia ştiinţifică, Iluminismul, revoluţia industrială şi aşa mai departe[1].

În contrast cu poziţia sa tradiţională în centrul scenei, Renaşterea pe care o prezentăm aici este „descentrată"[2]. Adevărul e că scopul meu este să privesc cultura Europei Occidentale ca pe o cultură ca toate celelalte, care coexistă şi interacţionează cu vecinele sale, mai ales cu cea bizantină şi cu cea islamică, ambele avîndu-şi „renaşterile" lor, pornite tot de la Antichitatea greacă şi romană. Inutil să mai spun că, la rîndul ei, cultura occidentală a fost mai degrabă plurală decît singulară, incluzînd culturi ale minorităţilor, cum ar fi cea a evreilor. Mulţi dintre aceştia au participat la Renaştere, în Italia sau în alte zone[3]. Istoricii Renaşterii au acordat în general prea puţină atenţie şi prea puţin spaţiu contribuţiei pe care au avut-o la această mişcare arabii şi evreii – lui Leon Evreul (de exemplu), cunoscut şi sub numele de Iuda Abravanel, sau lui Leon Africanul, cunoscut şi ca Hasan al-Wazzān (vezi *infra*, pp. 256, 263).

Două texte care au atras atenţia umaniştilor Renaşterii au fost *Picatrix* şi *Zoharul*. *Picatrix* era un manual de magie arab din secolul al XII-lea, iar *Zoharul* – un tratat ebraic de mistică, apărut în secolul al XIII-lea. Combinaţia îndrăzneaţă de platonism şi magie, care i-a incitat atît de puternic pe Marsilio Ficino şi pe

1. Lyotard (1979) ; Bousma (1979).
2. Farago (1995).
3. Bonfil (1984, 1990).

membrii cercului său de la Florenţa (vezi *infra*, p. 54), îşi găseşte un echivalent în ideile unui învăţat arab, Suhrawardi, care a fost executat în 1191 pentru devieri de la dogma musulmană. Din această perspectivă, idealul cărturăresc musulman de *adab*, care asociază literatura cu educaţia, nu este departe de idealul renascentist de *humanitas*[1].

Arhitecţii şi artiştii au avut şi ei de învăţat de la lumea musulmană. Modelele arhitecturale pentru spitalele ridicate în Florenţa şi Milano în secolul al XV-lea au fost împrumutate - direct sau indirect - de la spitalele din Damasc şi Cairo[2]. Bijutierul Benvenuto Cellini admira şi imita decoraţiunile „arăbeşti" de pe pumnalele turceşti, o formă de decoraţiune care mai poate fi întîlnită atît pe legăturile, cît şi pe paginile cărţilor italieneşti şi franţuzeşti din secolul al XVI-lea[3].

O consecinţă a acestui ţel - cel de a descentraliza Renaşterea occidentală - este abordarea care poate fi circumscrisă prin termenul de „antropologică". Dacă noi, locuitorii lumii din preajma anului 2000, am vrea să înţelegem cultura în care s-a dezvoltat această mişcare, am face foarte bine să nu ne identificăm cu ea cu prea mare uşurinţă. Însăşi ideea unei mişcări menite să reînvie cultura trecutului îndepărtat ne-a devenit străină, de vreme ce ea contrazice ideile de progres şi de modernitate, încetăţenite încă pe scară largă, în ciuda multor critici de dată recentă. Ca bază minimă de plecare - de vreme ce există grade de alteritate -, ar trebui să privim cultura Renaşterii ca pe o cultură pe jumătate străină, care nu este doar îndepărtată de noi, ci şi estompată, devenind de la an la an tot mai străină. De aici, încercarea din paginile următoare de a face explicit ceea ce era de obicei implicit, presupoziţiile şi convingerile comune perioadei, stilul dominant de a gîndi sau „mentalităţile" dominante.

În al doilea rînd, în cartea de faţă, ca şi în alte lucrări din această serie, accentul cade pe Europa văzută ca întreg. Bineînţeles, este uşor să găseşti istorii ale culturii europene din perioada

1. Scholem (1941); Yates (1964), pp. 49-57, 92-94; Rosenthal (1975).
2. Quadflieg (1985).
3. Morison (1955); Hobson (1989).

Renaşterii[1]. De asemenea, e uşor să găseşti, în diferite ţări ale Europei, studii despre Renaştere sau despre aspecte ale Renaşterii. Ceea ce lipseşte, cu toate că e nevoie de o asemenea carte, este un studiu asupra felului în care mişcarea s-a manifestat în toată Europa. Chiar şi studiile generale despre Renaştere s-au limitat adesea la Europa Occidentală, în pofida importanţei pe care au avut-o arta renascentistă şi umanismul în Ungaria şi Polonia.

O temă recurentă în paginile următoare va fi semnificaţia pe care a avut-o mişcarea ce a antrenat nu doar textele şi imaginile, ci şi populaţiile. Patru diaspore au avut o importanţă deosebită. În primul rînd îi amintim pe greci. Unul din cele mai bine cunoscute mituri ale Renaşterii pune reînvierea tradiţiei erudiţiei pe seama refugiaţilor greci care au venit în Apus după căderea Constantinopolului, în 1453[2]. Ca istorie a originilor, aceasta este una neconvingătoare. Totuşi, învăţaţii greci care au început să vină în Occident pe la începutul secolului al XV-lea au avut o contribuţie importantă la studiile umaniste, iar tipografii greci au fost şi ei indispensabili tipăririi lui Homer, a lui Platon şi a altor texte clasice în limba lor originală. Artiştii greci nu s-au mutat în mod frecvent spre vest, însă unul dintre ei a fost bine cunoscut în Italia şi în Spania – El Greco. În al doilea rînd, a existat o diaspora italiană a artiştilor şi a umaniştilor, fără a-i uita pe negustorii stabiliţi în Lyon, Anvers şi în alte oraşe, al căror interes pentru arta şi literatura Italiei natale a contribuit la aducerea acestora în atenţia vecinilor lor[3]. În al treilea rînd, trebuie amintiţi germanii, şi mai ales tipografii germani, deşi nici rolul artiştilor germani din afara graniţelor (de la cei din Anglia pînă la cei din Polonia) nu trebuie ignorat. În fine, ar mai fi olandezii, în special pictorii şi sculptorii, activi mai ales pe teritoriul ţărilor baltice (vezi *infra*, p. 136)[4].

De aici ar trebui să reiasă cu claritate că răspîndirea stilului clasic sau clasicizant în afara Italiei a fost o întreprindere europeană

1. Hale (1993).
2. Burke (1996).
3. Braudel (1974), pp. 2142-2148.
4. Geldner (1968-1970) ; Białostocki (1976b).

colectivă, avînd ca obiect schimbul cultural[1]. Ca să luăm un exemplu neobişnuit de complex, la Linlithgow, zidarii francezi au introdus motive italieneşti în arhitectura scoţiană. La rîndul său, modelul creat astfel în Scoţia a fost o sursă de inspiraţie pentru palatele daneze, care au fost construite de meşteşugari din Olanda[2]. În cazul ornamentelor de pe clădiri şi mobilier, aşa cum vom vedea (*infra*, p. 223) grotescul de tip roman a fost combinat cu arabescuri spaniole (sau turceşti) şi cu intarsii olandeze, dînd astfel naştere unui stil internaţional.

Hotărîrea de a privi Renaşterea la un nivel pan-european a avut drept consecinţă majoră accentul pus pe „receptare" – în sensul unui proces activ de asimilare şi transformare –, văzută ca opusul unei simple răspîndiri a ideilor clasice şi italiene. Preocuparea legată de receptare duce în schimb la o focalizare asupra contextelor, asupra reţelelor şi a scenelor pe care s-au discutat şi au fost adaptate noile forme şi idei, asupra periferiei Europei, a Renaşterii tîrzii şi, în sfîrşit, asupra a ceea ce s-ar putea numi „cotidianizarea" sau „domesticirea" Renaşterii – cu alte cuvinte, infiltrarea treptată a acesteia în viaţa de zi cu zi.

Receptarea

Prezentarea tradiţională a Renaşterii în afara Italiei nu numai că face uz de metafore sau modele recurente, ci este şi modelată de ele. Există, de exemplu, modelul impactului, în care mişcarea „penetrează" o regiune după alta. Există modelul epidemic, în care zone diferite ale Europei „se molipsesc" de Renaştere, ca în cazul răspîndirii unei molime. Există modelul comercial al „împrumutului", cu îndatorări, exporturi şi importuri – unele în sens literal, ca în cazul picturilor şi al cărţilor, altele în sens metaforic, ca în cazul ideilor. Mai des întîlnit este modelul hidraulic, potrivit căruia mişcarea este văzută în termeni de „răspîndire", influenţă, canale şi absorbţie.

1. Sorelius şi Srigley (1994).
2. Campbell (1995a).

Va fi dificil să evităm în totalitate aceste metafore în paginile care urmează. Totuşi, modelul de bază pe care-l vom folosi aici este cel al „receptării" noilor forme ale culturii italiene, precum şi a formelor Antichităţii clasice, aşa cum ne-au parvenit ele prin intermediul Italiei. Michelangelo şi Machiavelli, de exemplu, au „primit" amîndoi mesajele Antichităţii într-o manieră creativă, transformînd ceea ce-şi însuşiseră. Cei care le-au privit sau citit operele le-au tratat mesajele într-un mod asemănător. Această carte nu se ocupă atît de intenţiile lui Michelangelo, Machiavelli şi ale altor figuri de primă importanţă, cît de felurile în care au fost interpretate atunci lucrările pe care aceştia le-au produs – mai ales în afara Italiei. Vom pune accentul pe diferenţele de receptare între diferite generaţii, regiuni şi grupuri sociale.

Totuşi, conceptul de receptare este mai ambiguu decît pare. În secolul al XIX-lea, cei care studiau legile scriau despre receptarea dreptului roman în Germania, iar cîţiva istorici ai culturii, ca Gustav Bauch, discutau deja despre receptarea Renaşterii[1]. Receptarea a fost opusul complementar al tradiţiei, cea de-a doua fiind un proces de predare, iar prima – unul de primire. Într-o măsură mai mare sau mai mică, s-a presupus că s-a primit exact ceea ce s-a dat, nu numai în cazul obiectelor concrete, ci şi în cazul bunurilor nemateriale, cum ar fi ideile.

Dimpotrivă, teoreticienii contemporani ai receptării cred că orice este transmis se schimbă în mod inevitabil în cadrul procesului de transmitere. Continuîndu-i (conştient sau nu) pe filosofii scolastici, ei susţin că „orice se primeşte în stilul celui care primeşte" (*Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*). Aceştia adoptă punctul de vedere al celui care primeşte, nu pe cel al creatorului ori producătorului iniţial, astfel că spun relativ puţine lucruri despre ceea ce producătorul poate numi „neînţelegere" sau „interpretare greşită" a textelor sau a altor artefacte. În schimb, ei prezintă receptarea sau consumul ca fiind ele înseşi o formă de producţie, observînd creativitatea actelor de însuşire, de asimilare, adaptare, reacţie, răspuns şi chiar de

1. Bauch (1903).

respingere[1]. În această perioadă, tradiţia clasică şi cea italiană au fost percepute într-un mod ambivalent. Apropierile de aceste tradiţii s-au suprapus în fazele de retragere, ca retragerea din „clasicismul italienizant" identificat de un istoric din zilele noastre, specializat în arta Angliei elisabetane[2].

Din punctul de vedere al teoreticienilor receptării, Renaşterea a creat Antichitatea în aceeaşi măsură în care Antichitatea a creat Renaşterea. Ceea ce au făcut artiştii şi scriitorii nu a fost atît imitaţie, cît transformare. Poate că nu a fost un accident faptul că, în această perioadă, doi scriitori clasici fascinaţi de metamorfoză, Ovidiu şi Apuleius, au fost citiţi cu atîta entuziasm.

O metaforă utilă pentru înţelegerea procesului receptării în această perioadă, ca şi în altele, este cea a *bricolajului*, care înseamnă să faci ceva nou din fragmente ale unor construcţii mai vechi. Cîţiva scriitori ai vremii au demonstrat acelaşi lucru. Umanistul olandez Justus Lipsius a declarat în *Politica* sa (în esenţă, o selecţie de pasaje din autorii clasici) „totul este al meu", dar, în acelaşi timp, „nimic nu este al meu". Robert Burton a oferit o descriere similară a lucrării sale *Anatomia melancoliei* (1621): „*Omne meum, nihil meum*", „totul e al meu şi nimic nu-i al meu". Sîntem ispitiţi să luăm acest comentariu ca pe o descriere a cărţii sale.

Ideea unei receptări creative a avut o istorie mai lungă decît par să creadă susţinătorii săi. În cazul Renaşterii, Aby Warburg, un ins venit din afara lumii academice, dar care a pus nu numai bazele unui institut, ci şi ale unui nou tip de abordare a istoriei culturale[3], a dezbătut deja, la pragul dintre veacuri, transformările tradiţiei clasice. În anii '20 ai secolului XX, istoricul francez Lucien Febvre a respins conceptul de împrumut, deoarece artiştii şi scriitorii secolului al XVI-lea „au combinat, adaptat şi transpus", producînd „ceva care era în acelaşi timp compozit şi original"[4]. Atunci cînd Fernand Braudel a deplîns lipsa unei istorii

1. Jauss (1974); Certeau (1980).
2. Friedman (1989b).
3. Warburg (1932); *cf.* Gombrich (1970).
4. Febvre (1925), p. 584.

complete a difuziunii a ceea ce el numea „bunurile culturale" italiene din perioada Renaşterii, el extindea ideea de difuziune în aşa fel încît să includă adaptările şi respingerile[1]. Un studiu atît de scurt cum este cel de faţă nu poate în nici un caz să răspundă lamentaţiei lui Braudel, dar această temă va fi reluată de destule ori în paginile care urmează.

Un distins folclorist suedez, Carl von Sydow, a luat din botanică termenul de „ecotip" pentru a descrie felul în care basmele populare au dezvoltat variante locale stabile în diferite părţi ale Europei, ca şi cum acestea s-ar fi adaptat pămîntului din zonă. Termenul este unul util, mai ales în analiza arhitecturii, o artă colectivă în care măcar pietrele, dacă nu pămîntul locului, ajută la modelarea formei, şi va fi folosit din cînd în cînd în următoarele pagini. La fel se va întîmpla şi cu sintagma „traducere culturală", folosită – mai ales de antropologi – în sensul de acţiune menită să facă inteligibilă o cultură în faţa alteia[2].

Între timp, au mai apărut şi alţi termeni. Scriitorii au dezbătut utilizările şi pericolele termenului de „imitaţie" (vezi *infra*, p. 94). Metafora „altoiurilor" italiene şi a fructelor franţuzeşti, folosită de umanistul francez Blaise de Vigenère în prefaţa la traducerea sa din Tasso, implica o creativitate a receptării. Misionarii şi alţii asemenea lor vorbeau despre „adaptarea" creştinismului la noile medii şi, într-un mod similar, în secolul al XVI-lea, olandezul Hans Vredeman de Vries, scriind despre arhitectură, remarca nevoia de „a adapta arta la situaţia şi nevoile ţării". În lucrarea sa *Arhitecture française* (1624), medicul şi cărturarul Louis Savot a criticat arhitecţii acestei ţări pentru că au urmat modelul italian „fără a lua în considerare că fiecare regiune are felul ei specific de a construi" (*sans considérer que chaque province a sa façon particulière de bastir*).

Una dintre ideile sau metaforele fundamentale în studiile moderne ale receptării este cea a unei „grile" sau a unui „filtru" care lasă să treacă ceva, dar nu tot. Ceea ce se selectează trebuie să fie „congruent" cu acea cultură în care are loc selecţia. În

1. Braudel (1989); *cf.* Białostocki (1988).
2. Sydow (1948); Pálsson (1993).

cazul Renaşterii, trebuie să fim conştienţi de vechiul filtru roman, din moment ce romanii nu numai că au adoptat cultura grecească, ci au şi adaptat-o propriilor nevoi. În al doilea rînd, au existat filtrele bizantin şi arab, prin care a fost receptată vechea cultură grecească în Evul Mediu. În al treilea rînd, a existat filtrul medieval. De exemplu, o schiţă a Partenonului din secolul al XV-lea îl face să arate întrucîtva gotic. În al patrulea rînd, a existat şi filtrul italian, de vreme ce italienii au fost primii în reînvierea şi receptarea Antichităţii, în timp ce restul Europei a receptat adesea Antichitatea prin intermediul Italiei. Totuşi, ideea de „Italia" va trebui să fie descompusă, deoarece acţiunea de reînviere a Antichităţii, ale cărei centre au fost Florenţa şi Roma, a fost adaptată o dată ajunsă la Milano şi Veneţia, iar aceste adaptări au fost mai tîrziu exportate şi ele. În cazul arhitecturii, de exemplu, urmînd rutele comerciale normale, Franţa a primit versiunea lombardă a Renaşterii italiene, în timp ce Germania a primit versiunea veneţiană.

Contexte

O altă temă centrală în studiile asupra receptării este aceea a „contextului", o metaforă luată din domeniul ţesătoriei. Aplicat iniţial fragmentelor de text care precedau un anumit citat sau veneau după el, termenul şi-a lărgit treptat sensul, ajungînd să se refere la un text, o imagine, o idee, o instituţie sau orice altceva. „A primi" idei în mod creativ înseamnă să le adaptezi la un nou context. Mai precis, adaptarea implică participarea la o mişcare dublă. Prima fază este cea a decontextualizării, a dislocării sau a însuşirii ; cea de-a doua este cea a recontextualizării, relocării sau domesticirii. În al doilea caz, trebuie să examinăm nu numai inventarul lucrurilor însuşite, ci şi logica selecţiei şi a utilizării lor în scopul construirii unui stil distinctiv. Elemente clasice sau italiene au fost adesea „reîncadrate", cu alte cuvinte, au primit un nou sens. Găsim în permanenţă ilustrări ale fenomenului ce poate fi descris ca *bricolaj*, sincretism ori hibridizare – cu alte cuvinte, combinaţia dintre creştin şi păgîn, gotic şi clasic, fie că această combinaţie a

fost un scop conştient al unui anumit artist sau scriitor ori rezultatul unei neînţelegeri a textului sau imaginii originale[1]. În acest domeniu intelectual nu există termeni neproblematici sau necontestaţi, dar în restul studiului de faţă voi încerca să păstrez termenul de „sincretism" pentru încercările conştiente de a armoniza elemente din culturi diferite (cum a făcut Ficino în cazul platonismului şi al creştinismului), rămînînd să folosesc termenul de „hibridizare" cu un sens mai vag, pentru descrierea unei mulţimi diverse de interacţiuni între culturi.

Un studiu al receptării europene a Renaşterii trebuie să se preocupe de modul în care oamenii epocii au perceput şi interpretat atît Antichitatea, cît şi Italia. Aceştia n-au avut întotdeauna o atitudine entuziastă, aşa cum vom vedea (pp. 215-218). Mulţi au urît „modele" italiene, cum le-au numit ei, şi mai ales „maimuţăreala" după stilurile italiene (încă o metaforă pentru imitaţie). Alţii au dezaprobat vechea Grecie şi Roma pentru că erau păgîne. Chiar şi admiratorii declaraţi ai Italiei şi ai clasicilor dovedeau uneori o anumită ambivalenţă. Relaţia dintre artiştii şi scriitorii europeni, pe de o parte, şi modelele lor clasice şi italiene, pe de altă parte, a însemnat ceva de tipul relaţiei dragoste-ură, combinînd admiraţia cu invidia. Divergenţele în raport cu modelele au fost uneori rezultatul dorinţei de a le depăşi sau cel puţin de a crea ceva diferit, adecvat tradiţiilor locale. Unii istorici din Japonia au observat o ambivalenţă similară în atitudinile japonezilor faţă de cultura chineză[2]. Va fi deci necesară o discuţie asupra opoziţiei faţă de Renaştere, ca şi asupra receptării acesteia, fie că e vorba de opoziţia creştină faţă de păgînism, a logicienilor faţă de retorică sau a nordului Europei faţă de Italia. Ca şi în cazul receptivităţii, diferite grupuri au manifestat o rezistenţă mai mare sau mai mică faţă de noile tendinţe. Voi încerca să fac ca atitudinile lor să fie inteligibile, cu alte cuvinte, să prezint Renaşterea dintr-o varietate de puncte de vedere, să supun discuţiei atît primirea rece, cît şi cea călduroasă care i s-a făcut.

1. Mariás; Farago (1995).
2. Pollock (1986).

Reţele şi locaţii

Un studiu al Renaşterii în contextul său implică, de asemenea, un interes faţă de canalele, reţelele sau grupurile prin care a avut loc procesul de receptare. Studiile asupra Renaşterii sînt dominate (într-o măsură regretabilă, după părerea mea) de monografii ale individualităţilor. Tradiţia este la fel de veche ca şi Renaşterea însăşi, de pe vremea cînd Giorgio Vasari oferea o imagine a istoriei artei dominată de eroi ca Giotto, Leonardo şi, mai presus de toţi, Michelangelo. Totuşi, adesea nu atît individualităţile, cît mici grupuri sau „cercuri" au avut un rol important în procesul de inovaţie, în special dacă ele concurau unele cu altele şi dacă membrii lor erau implicaţi în interacţiuni sociale intense[1]. Bineînţeles, nu trebuie să presupunem că toţi membrii grupului erau la fel de creativi sau că fiecare individ era de acord cu toată lumea în privinţa părerilor celorlalţi. Istoricilor nu le vine deloc uşor să reconstruiască imaginea acestor schimburi, care adesea erau informale şi orale. Totuşi, istoricii culturii trebuie în mod cert să pună în mai mare măsură accentul pe grupurile mici decît au făcut-o în trecut. Această deplasare de accent exprimă o dublă reacţie împotriva explicării schimbului cultural fie la modul romantic, prin genii individuale, izolate eroic, fie, în cealaltă extremă, la modul marxist, prin Societate cu S mare. Este, de asemenea, şi un corectiv eficient pentru fraze măreţe ca „Renaşterea în Portugalia" sau „umanismul în Boemia".

Contactele de la om la om au fost facilitate de instituţii sau locaţii cum ar fi curţile nobiliare şi regale, mănăstirile, cancelariile, universităţile, academiile sau muzeele. Importanţa pe care au avut-o asemenea micro-spaţii ca sisteme de susţinere pentru grupurile mici ce le foloseau a fost evidenţiată recent de cîţiva istorici, mai ales din rîndurile specialiştilor în istoria ştiinţei[2]. De exemplu,

1. Loewenberg (1995), pp. 46-89.
2. Foucault (1963); Ophir şi Shapin (1991).

mănăstirea, un loc tradiţional de studiu, a fost importantă în istoria umanismului din Italia şi de pretutindeni. În Florenţa, călugării Luigi Marsili şi Ambrogio Traversari au făcut parte din cercul lui Leonardo Bruni (vezi *infra*, p.43), iar umaniştii se întîlneau în chiliile lor din mănăstirile Santo Spirito şi Santa Maria degli Angeli. Cîteva mănăstiri benedictine italiene au fost, de asemenea, centre ale umanismului[1]. Mănăstirile au fost principalele centre ale umanismului în Ţările de Jos în secolul al XV-lea – aşa, de exemplu, abaţia cisterciană Aduard, la nord de Groningen, pe care o frecventau Rodolphus Agricola şi prietenii săi. În Germania, mănăstirea benedictină din Sponheim a jucat un rol important în cadrul mişcării umaniste în perioada în care stareţul ei a fost învăţatul Johannes Trithemius (vezi *infra*, p. 116)[2].

Cu toate acestea, o reţea nu depindea neapărat de un loc de întîlnire concret. Ea se putea reuni cu ajutorul corespondenţei, ca în cazul învăţaţilor nomazi Petrarca, Erasmus şi Lipsius. În orice caz, pentru ca ideile sale să ajungă la un public mai larg, grupul trebuia să folosească alte canale de comunicare. În această perioadă, inventarea tiparului (inclusiv a tipăririi de imagini, care a precedat tiparul cu caractere mobile) a permis ca noile idei să se împrăştie mai rapid şi înspre mult mai mulţi oameni decît înainte. Ca o consecinţă a accentului pe care-l pune pe receptare, acest eseu – inclusiv ilustraţiile sale – va scoate în evidenţă arta grafică în detrimentul picturii, sculpturii şi arhitecturii, precum şi reproducerea în detrimentul operelor originale. O altă consecinţă a deciziei de a privilegia receptarea este concentrarea pe acele elemente şi acei indivizi din cultura italiană la care alţi europeni au reacţionat mai puternic la vremea respectivă : Rafael, de exemplu, mai degrabă decît Piero della Francesca, considerat abia în secolul XX un pictor important.

1. Stinger (1977), p. 6 ; Collett (1985).
2. Brann (1981).

Centre şi periferii

Accentul pus pe receptor implică totodată o preocupare pentru interacţiunea dintre o mişcare internaţională şi condiţiile locale (fie ele culturale, sociale sau politice). De aici şi decizia de a acorda mai multă atenţie decît de obicei periferiilor Europei. Nu e nevoie să mai spunem că termenul „periferie", ca şi „centru", este unul problematic. Unde se află centrul Europei? La Praga sau altundeva în Europa „Centrală"? Sau la Florenţa, cîndva centrul Renaşterii? Ori la Roma, ai cărei locuitori se lăudau că trăiesc în „centrul lumii"? Italia va juca, inevitabil, un rol central în cadrul unei cărţi despre Renaştere, dar ceea ce trece drept periferie variază în funcţie de perioadă şi, de asemenea, în funcţie de arta sau disciplina luată în considerare.

În domeniul artelor vizuale, Ungaria - sau cel puţin Buda şi împrejurimile sale - a jucat un rol important la sfîrşitul secolului al XV-lea, în sensul că a receptat Renaşterea mai devreme decît majoritatea celorlalte regiuni ale Europei (vezi *infra*, pp. 82-83), chiar dacă, din pricina amplasării sale geografice, era o zonă periferică, la graniţa dintre creştinătate şi Islam. Croaţia este rareori considerată un spaţiu important pentru cultura europeană, dar apropierea sa de Italia sugerează că tendinţele existente în ştiinţele umaniste, în arta şi literatura renascentiste au apărut destul de repede şi aici[1]. Merită să ne întrebăm şi care dintre diferitele regiuni ale Europei erau considerate îndepărtate de centrele de cultură. Anglia, de exemplu, este citată de Kochanowski drept un exemplu de periferie (vezi *infra*, p. 175). Ea apare drept periferică mai ales pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea, cînd războaiele religioase din Franţa şi Olanda făceau ca orice călătorie să fie neobişnuit de dificilă şi de periculoasă.

Nu intenţionez să insist asupra faptului că - să zicem - Ivan cel Groaznic sau şeful de clan irlandez Manus O'Donnell erau

1. Torbarina (1931); Kadić (1962).

principi renascentişti, deşi unii cercetători i-au prezentat astfel pe amîndoi[1]. Ceea ce vreau eu să sugerez este că şi în această situaţie creativitatea era mai necesară şi mai vizibilă în locurile unde distanţa culturală faţă de Italia era mult mai mare într-un anumit moment istoric, dar şi într-un domeniu anume. De exemplu, în cazul Ţării Galilor a fost evidenţiată lipsa unei baze culturale urbane pentru Renaştere, precum şi predominanţa prozei în stil nou faţă de poezie[2]. În cartea aceasta, referirile la Suedia (de exemplu) sau la Scoţia, Portugalia ori Polonia, ca şi referirile la Asia, Africa şi la cele două Americi, fac parte dintr-o strategie conştientă. La rîndul său, accentul pus pe periferii implică o reevaluare a stilurilor locale în artă, în literatură şi în activitatea cărturarilor. Privind dinspre centru, aceste stiluri locale au părut „coruperi" sau „căderi în provincialism" ale unui model original, accentul căzînd pe ceea ce se pierduse. Pe de altă parte, ceea ce se vedea dinspre periferie era un proces de adaptare, de asimilare sau de „sincretism"[3]. Încă o dată, este necesar să spunem povestea din mai multe puncte de vedere.

Renaşterea tîrzie

Cartea este organizată cronologic. Istoria începe cu Renaşterea timpurie, cu „redescoperirea" Antichităţii – sau, mai exact, a unor fragmente de Antichitate – în Italia de la începutul secolului al XIV-lea pînă la sfîrşitul secolului al XV-lea (capitolul 1) şi cu repercusiunile pe care le-a avut această descoperire asupra restului Europei, fie sub forma „receptării", fie sub aceea a „rezistenţei" (capitolul 2). Urmează „marea Renaştere" – cca 1490-1530 –, perioada în care fragmentele erau mai strîns legate ca oricînd. Aceasta a fost epoca „emulaţiei", în sensul că atunci italienii ajunseseră să considere că ei ar fi în stare să concureze cu anticii de pe poziţii egale, în timp ce artiştii, scriitorii şi cărturarii din

1. Cherniavky (1968) ; Bradshaw (1979).
2. Gruffyd (1990).
3. Białostocki (1965).

alte ţări începuseră să concureze cu italienii (capitolul 3). Totuşi, accentul pus în volumul de faţă pe receptare implică, inevitabil, şi un accent mai puternic decît se obişnuieşte asupra Renaşterii tîrzii, care a durat cam din 1530 pînă în 1630 (capitolul 4)[1]. În mod paradoxal, 1530 este momentul în care, potrivit unor cercetări mai vechi, mişcarea se apropia de sfîrşit (vezi mai jos, p. 131). Pe de altă parte, în concepţia exprimată aici, deşi varietatea semnifică o revenire înspre fragmentare, tocmai în această perioadă indivizii şi grupurile din mai multe părţi ale Europei au reuşit să-şi aducă cele mai bine personalizate contribuţii la mişcarea internaţională, transpunînd stilurile artistice clasice şi italiene în limbajele locale[2].

De asemenea, în ultima perioadă găsim cele mai multe probe pentru ceea ce am putea numi „domesticirea" Renaşterii (capitolul 5) - cu alte cuvinte, difuziunea sa socială, incorporarea sa în practicile de zi cu zi şi efectele sale atît asupra culturii materiale, cît şi asupra mentalităţilor. Ceea ce a început ca o mişcare în sînul unei mici grupări de cărturari şi artişti, a devenit o modă - sau a dat naştere cîtorva mode - şi a sfîrşit prin a transforma unele dintre atitudinile şi valorile esenţiale ale elitelor europene şi, poate, şi pe cele ale altor locuitori ai continentului sau ai lumii. Cîteva dintre aceste valori şi atitudini au supravieţuit sfîrşitului - sau, mai bine zis, fragmentării - mişcării, aşa cum va încerca să arate capitolul final referitor la Renaşterea de după Renaştere.

Metode

Următoarele capitole încearcă să combine descrierea, analiza şi naraţiunea. Descrierea se mişcă înainte şi înapoi, între privirea de ansamblu şi studiul de caz, între comentariul generalist şi cel focalizat. Analizele încearcă să explice receptivitatea existentă în anumite locuri, în anumite momente şi în rîndul anumitor grupuri, navigînd între două extreme. Una dintre aceste extreme este

1. *Cf.* Cochrane (1970) ; Lafond şi Stegmann (1981).
2. Mariás (1989).

presupunerea că „bunurile” culturale clasice şi italiene au fost acceptate datorită atractivităţii lor inerente. Punctul de vedere opus consideră de la sine înţeleasă ideea potrivit căreia cultura era pur şi simplu un instrument, ba chiar un mijloc eficient prin care anumiţi indivizi şi anumite grupuri puteau să-şi consolideze statutul şi să-şi sporească puterea în competiţia cu rivalii lor. Prima perspectivă este prea simplistă, cea de-a doua – prea reducţionistă. Istoricul se confruntă cu provocarea de a discuta „utilizările” Italiei şi ale Antichităţii, fără a cădea totuşi într-un utilitarism frust.

Cît despre naraţiune, ea relatează naşterea, propagarea, modificarea şi, în fine, dezintegrarea mişcării culturale. Un mod de a face ca accentul să cadă mai degrabă pe reacţiile colective decît pe cele individuale este să afirmi că ordinea culturală europeană tradiţională era capabilă să absoarbă noi elemente, dar pînă la un anumit punct. În domeniul culturii înalte, în unele părţi ale Europei pragul critic a fost atins în jurul anului 1500. Erau atît de multe elemente noi ce trebuiau adaptate, încît ordinea tradiţională s-a fisurat sub presiunea lor şi o nouă ordine a început să se ivească[1].

Un alt mod de a descrie ceea ce s-a întîmplat, lăsînd pentru o clipă la o parte factorii sociali şi politici, pentru a ne concentra asupra a ceea ce poate fi numit „logica dezvoltării”, este acela de a identifica trei faze în receptarea Antichităţii. Istoria începe cu redescoperirea culturii clasice şi cu prima tentativă de imitaţie. Urmează apoi faza de stăpînire a acestei culturi, aşa-numita „mare” Renaştere, în cadrul căreia au fost învăţate regulile de combinare a diferitelor elemente, iar imitaţia s-a transformat în emulaţie. Cea de-a treia şi ultima fază este cea a modificării deliberate, încălcarea conştientă a regulilor.

Putem vorbi, cel puţin în unele domenii, despre „progres” în sensul de creştere a abilităţii de a atinge anumite scopuri, de la scrierea în latină în stilul lui Cicero pînă la stăpînirea regulilor perspectivei. În perioada Renaşterii se exprimă adesea un sentiment

1. *Cf.* Sahlins (1985).

al progresului, ce ia forma denunţărilor „Evului Mediu", a trimiterilor condescendente la realizările generaţiilor anterioare sau, în *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi* a lui Vasari, a unei teorii explicite despre dezvoltarea artei prin traversarea mai multor faze sau perioade. Totuşi, aşa cum se întîmplă adesea în istoria culturii, succesul într-un anumit domeniu a fost adeseori urmat de o schimbare de scop, zădărnicind astfel orice interpretare simplistă a întregii mişcări din perspectiva progresului sau a acumulării.

Este la fel de important să subliniem că, la fel ca multe alte mişcări, şi Renaşterea şi-a modificat caracterul pe măsură ce tot mai mulţi oameni aderau la ea. Revenind la distincţia dintre „mişcare" şi „perioadă", am putea descrie tema principală a acestei cărţi ca fiind transformarea Renaşterii din ceva în altceva. Ideea este că obiectele şi atitudinile care, în 1350 sau chiar în 1400, interesau doar un grup restrîns de oameni, în principal din Italia, au devenit treptat parte din viaţa de zi cu zi a unei minorităţi substanţiale a europenilor.

Unul dintre pericolele cu care se confruntă un studiu general, cum e cel de faţă, este acela de a scrie doar „istoria externă", fie şi sub forma înşirării unor liste de exemple, deoarece există prea puţin spaţiu pentru indivizi. Un alt pericol este evidenţierea similitudinilor în dauna diferenţelor, a tendinţelor generale în dauna excepţiilor, a conformiştilor în dauna excentricilor. Pentru a evita astfel de pericole, în cazul de faţă am făcut uz de două strategii.

Prima este citarea textelor originale cît mai des posibil, pentru a le permite cititorilor să audă şi discuţiile contemporanilor, nu doar monologul istoricului. Voi prezenta polemicile perioadei prin intermediul conceptelor folosite de participanţi. Referirile la „renaştere", „reînviere", „restaurare" şi aşa mai departe vor fi citate tot timpul (nădăjduiesc că nu pînă la saturaţie), ca o aducere aminte a importanţei acestei metafore pentru învăţaţii şi artiştii epocii, ea reprezentînd pentru aceştia un mod de a-şi organiza experienţa. Studii recente întreprinse în cadrul mai multor discipline au atras atenţia asupra importanţei metaforelor în felul de a gîndi al

fiecăruia şi, de asemenea, asupra modului în care, conştient sau nu, oamenii pun în scenă sau joacă aceste metafore în viaţa de zi cu zi[1]. Istoria Renaşterii poate fi privită nu doar ca istoria unui val de entuziasm şi a unei mişcări, ci şi ca istoria unei metafore pe care încearcă s-o pună în scenă mai mulţi indivizi şi mai multe grupuri. Cu toate acestea, nu voi emite nici o presupoziţie legată de unitatea culturală a epocii. Dimpotrivă, accentul va cădea pe multitudinea punctelor de vedere contemporane, pe impresiile divergente şi schimbătoare în ceea ce priveşte evenimentele şi tendinţele care s-au manifestat în respectiva perioadă.

Cea de-a doua strategie este prezentarea studiilor de caz, fie ele ale unor grupuri mici sau ale unor indivizi, ale unor texte sau ale altor obiecte. Voi discuta despre anumiţi indivizi sau anumite lucruri în detrimentul altora, chiar dacă au avut la fel de multă importanţă în mişcarea renascentistă. Aceiaşi oameni sau aceleaşi lucrări vor reveni în contexte diferite, pentru a arăta legăturile dintre ceea ce se studiază de obicei sub eticheta „domeniilor" diferite. Bineînţeles, există riscul de a presupune că anumite lucruri sau anumiţi indivizi au avut un rol reprezentativ pentru epoca lor. De aceea, studiile de caz prezentate aici intenţionează să submineze ori să limiteze, dar şi să ilustreze generalizările pe care le însoţesc. Din acest motiv, ele tind să apară în grupuri de cîte două sau trei, oferind şansa unei analize comparative, dar permiţînd totodată ca discrepanţele dintre exemplele individuale şi concluziile generale să devină vizibile.

Nici nu mai e nevoie să spunem că un scurt eseu de acest gen, pe un subiect atît de vast, trebuie să fie brutal de selectiv. Le reamintesc cititorilor că – în contrast cu abordarea din primele studii pe acest subiect – periferiile mişcării vor fi privilegiate faţă de centre, practicile culturale de fiecare zi faţă de realizările de vîrf şi reputaţiile unor indivizi de excepţie faţă de intenţiile lor iniţiale. Ideea acestei strategii este de a ne concentra pe un proces care ar putea fi numit „europenizarea" Renaşterii sau contribuţia Renaşterii la europenizarea Europei. Ca şi în cazul altor mişcări culturale,

1. Fernandez (1977); Lakoff şi Johnson (1980).

procesul este unul dialectic. Pe de o parte, vedem standardizarea prin împrumut de la o sursă comună ; pe de altă parte, vedem diversificarea prin adaptare la condiţiile locale, de la structurile politice şi sociale pînă la tradiţiile culturale.

1. Epoca redescoperirii: Renaşterea timpurie

În lucrarea sa *Istoria literaturii italiene*, cercetătorul italian din secolul al XVIII-lea Girolamo Tiraboschi a trasat, în trei capitole consecutive, o paralelă între ceea ce el numea „descoperirea cărţilor" (*Scoprimento di libri*), „descoperirea Antichităţii" (*Scoprimento d'Antichità*) şi „descoperirea Americii" (*Scoprimento dell'America*). Această „paradigmă a lui Columb", cum am putea s-o numim, a avut foarte mare trecere la generaţiile ulterioare. În secolul al XIX-lea, Jules Michelet şi Jakob Burkhardt au extins perspectiva prin includerea a ceea ce amîndoi au numit „descoperirea lumii şi a omului".

Aceste chestiuni mai complexe vor fi lăsate deoparte pînă în capitolul 5. Aici, interesul nostru se concentrează asupra primei faze a Renaşterii italiene, adică din jurul anului 1300 pînă în jurul anului 1490. Aceasta a fost epoca descoperirii a ceea ce era de obicei de la sine înţeles în fazele ulterioare ale mişcării: cultura romanilor din Antichitate şi, într-o măsură mai mică, a grecilor. A fost, de asemenea, o epocă a reformei, urmînd aceste modele clasice.

Indivizilor şi grupurilor le este imposibil să rupă complet legătura cu cultura în care s-au format. Paradoxul fundamental al tuturor reformelor culturale este acela că reformatorii vin dintr-o cultură pe care vor s-o schimbe. Inovatorii au rămas medievali în cele mai multe privinţe. Este deci inutil să trasăm o linie clară de demarcaţie între perioada numită „Evul Mediu" şi cealaltă, numită „Renaştere". Cultura Renaşterii timpurii descrisă în acest capitol coexistă cu cea a Europei medievale tîrzii.

Printre cele mai caracteristice trăsături ale acelei culturi se numărau arta gotică, stilul cavaleresc şi filosofia scolastică. Toate aceste trei trăsături pot fi regăsite în majoritatea regiunilor Europei. Unificarea culturală a Europei - „europenizarea Europei", cum i s-a mai spus - a început cu mult înainte de Renaştere. Procesul era deja perceptibil în secolele al XII-lea şi al XIII-lea[1].

Aşa-numitul stil „gotic", de exemplu, era un limbaj internaţional al artei[2]. În pofida variaţiunilor locale, cum ar fi folosirea cărămizilor în construcţia bisericilor daneze sau contrastul dintre accentul pus de francezi pe înălţime în cazul catedralelor şi de englezi pe lungimea lor, stilul gotic era recognoscibil din Portugalia pînă în Polonia. „Stilul cavaleresc" - cu alte cuvinte, valorile nobilimii medievale tîrzii, axată pe arta luptei călare - a fost un alt fenomen internaţional. Romanele cavalereşti ce povesteau faptele nobile ale unor eroi ca Roland şi Lancelot la curtea împăratului Carol cel Mare sau a regelui Arthur erau citite - sau ascultate - cu aviditate în majoritatea ţărilor europene. Ceea ce numim acum filosofie şi teologie „scolastică" - de exemplu, scrierile lui Toma d' Aquino - a apărut în sălile de lectură sau în „şcolile" universităţilor medievale în secolele al XII-lea şi al XIII-lea. Aceste studii atrăgeau un grup restrîns de persoane, dar, trebuie spus încă o dată, era vorba de un grup internaţional. De vreme ce latina era atît scrisă, cît şi vorbită în universităţi, iar absolvenţii umanişti aveau „dreptul de a preda oriunde" (*ius ubique docendi*), din Coimbra pînă-n Cracovia, cultura academică era cu adevărat pan-europeană.

Centrul stilului gotic, al celui cavaleresc şi al scolasticii a fost Franţa. Acolo s-a inventat arhitectura gotică la începutul secolului al XII-lea. Universitatea din Paris a fost centrul de predare a filosofiei scolastice. Cele mai faimoase romane cavalereşti au fost scrise în Franţa. Într-adevăr, în alte regiuni - cum ar fi Anglia sau nordul Italiei -, romanele cavalereşti au fost adesea cîntate ori scrise în franceză. Am putea aşadar vorbi despre apogeul Evului Mediu ca despre o epocă a hegemoniei culturale franceze.

---

1. Bartlett (1993), pp. 269-291 ; *cf.* Southern (1995).
2. Benevolo (1993), p. 42.

Toate cele trei forme de cultură medievală au supravieţuit în secolul al XV-lea şi chiar în secolul al XVII-lea. Filosofia scolastică a continuat să domine predarea artelor în majoritatea universităţilor europene. Romanele cavalereşti şi-au găsit în continuare cititori entuziaşti. S-au construit în continuare biserici gotice. Ceea ce s-a schimbat în timpul Renaşterii a fost faptul că stilul gotic, cel cavaleresc şi scolasticismul nu au mai monopolizat domeniile din care făceau parte, intrînd în schimb în competiţie şi interacţiune cu stiluri şi valori alternative, derivate din lumea Antichităţii. Aceste „noi" stiluri şi valori au apărut mai ales în Italia. De ce?

În Italia, modelul francez al stilului gotic, al stilului cavaleresc şi al scolasticismului au pătruns mai puţin profund decît în alte regiuni ale Europei. Scolasticismul a ajuns tîrziu în Italia, unde universităţi ca Bologna şi Padova s-au concentrat pe drept, arte şi medicină, nu pe teologie. Oraşele italiene, multe dintre ele autonome începînd din secolul al XI-lea, au produs o cultură alternativă, mai curînd laică decît teologică şi mai degrabă civilă decît militară.

Cînd a avut loc Renaşterea?

Istoricii nu au reuşit să se pună de acord asupra momentului sau măcar a locului cu care să-şi înceapă comentariile despre Renaştere. Florenţa, Roma, Avignon, Padova şi Neapole au fost toate prezentate drept „leagăne" ale mişcării. Majoritatea istoriilor încep în Italia, dar la momente diferite şi cu indivizi diferiţi. O alegere des întîlnită este epoca poetului-învăţat Francesco Petrarca (în varianta anglicizată, „Petrarch"), adică anii 1330 sau 1340. Cu toate acestea, unii istorici ai artei încep cu o generaţie mai devreme, cu Giotto. Faima lui Giotto s-a bazat pe crearea unui nou stil de reprezentare picturală, iar acest stil nou s-a bazat parţial pe sculptura clasică pe care Giotto o văzuse la Pisa. Umaniştii îl menţionează cu respect, iar opera sa a inspirat următoarele generaţii de artişti renascentişti.

Totuşi, dacă îl alegem pe Giotto, e greu să-l omitem pe contemporanul său; Dante. Aceşti doi oameni şi cîţiva dintre cei care i-au urmat au fost responsabili pentru extraordinara „explozie de

creativitate" ce s-a produs în Florenţa imediat după anul 1300[1]. Astăzi, avem tendinţa să-l considerăm medieval pe Dante, dar în Florenţa secolelor al XV-lea şi al XVI-lea el era strîns asociat cu Petrarca. Dacă e ca redescoperirea Antichităţii să fie criteriul pentru alegerea unui moment de început, ar trebui să nu uităm că generaţia lui Dante a fost şi generaţia scriitorului Albertino Mussato din Padova, care a scris teatru şi texte istorice după modelul clasicilor. În cazul educaţiei, s-a mai adus şi argumentul că perioada din jurul anului 1300 marchează un moment de cotitură, cel puţin în Italia[2].

Orice moment am alege ca început al Renaşterii, există mereu posibilitatea să descoperim urme de renascentism şi mai departe în trecut. De exemplu, în istoria picturii am putea începe cu secolul al XIII-lea şi cu Cimabue, iar în sculptură cu Giovanni şi Nicolo Pisano, a căror operă a fost inspirată – cel puţin ocazional – de modele din Antichitatea romană[3]. Cîţiva istorici ai ideilor au evidenţiat şi importanţa transformărilor produse în secolul al XIII-lea, în special receptarea lui Aristotel în Occident, prin intermediul lui Toma d'Aquino şi al altora.

Petrarca şi cei care i-au urmat au încercat să se distanţeze de aristotelici. În micul său volum cu titlul socratic *Despre propria ignoranţă* („şi a multor altora"), Petrarca i-a criticat pe filosofii academici ai timpului său, „secta nebună şi zgomotoasă a scolaştilor" (*scholastici*), pentru devoţiunea lor exclusivă faţă de Aristotel. Pe de altă parte, din perspectiva duratei lungi, e greu să discerni vreo ruptură serioasă dintre interesul lui Toma d'Aquino pentru Aristotel şi entuziasmul lui Petrarca faţă de scriitorii clasici. Ca şi umaniştii mai tîrziu, filosofii scolastici de tipul lui Guillaume de Conches au declarat că „demnitatea minţii noastre este capacitatea sa de a şti toate lucrurile"[4].

Alţi istorici au atras atenţia asupra paralelismelor dintre preocupările oamenilor de litere din secolul al XII-lea, cum ar fi englezul John of Salisbury, şi cele ale succesorilor lor din secolul al XV-lea.

1. Holmes (1986), pp. 159-160.
2. Grendler (1988).
3. Holmes (1986), pp. 129-158.
4. Southern (1995).

John era familiarizat cu cîţiva dintre clasici, printre care Cicero şi Seneca, cu dialogul *Timaios* al lui Platon şi *Eneida* lui Vergiliu. El a adaptat aceste texte culturii sale (conştient sau nu), dîndu-le o interpretare morală sau religioasă şi pretinzînd, de exemplu, că Platon cunoştea dogma Treimii şi că aventurile lui Aeneas erau alegorii ale drumului pe care-l străbate sufletul în viaţă. Cu toate acestea, aşa cum vom vedea, cîţiva învăţaţi din secolul al XV-lea au oferit interpretări similare.

Fie că preferăm să vorbim de „Renaştere", de „Pre-Renaştere" sau pur şi simplu de condiţiile premergătoare Renaşterii, ideea care trebuie subliniată este supravieţuirea tradiţiei clasice. Cîţiva scriitori romani din Antichitate, cum ar fi poeţii Horaţiu şi Vergiliu, au continuat să fie citiţi şi imitaţi pe tot parcursul Evului Mediu[1]. Tradiţia dreptului roman a rămas în vigoare în unele regiuni ca Italia şi sudul Franţei. În oraşele-republici din Italia secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, la fel ca şi în Roma antică, studiul retoricii – cu alte cuvinte, arta persuasiunii prin discursuri şi scrieri – era o pregătire necesară pentru o carieră în magistratură sau în politică. Virtuţile civice şi buna guvernare erau dezbătute făcîndu-se referiri la scriitori clasici precum Cicero şi Sallustius. Cultura neobişnuit de urbană şi laică a acestor republici a avut afinităţi evidente cu cea a Antichităţii, făcînd ca literatura şi filosofia clasică să devină neobişnuit de importante pentru cetăţenii lor[2].

Tradiţia clasică a continuat şi în artele vizuale. Arta şi arhitectura pre-gotică sînt cunoscute azi drept „romanice" tocmai pentru ceea ce le datorează romanilor. Rămăşiţele unor construcţii clasice au supravieţuit în cîteva oraşe europene şi au continuat să amintească de minunile acelei epoci. Verona şi-a avut amfiteatrul său roman, Nîmes – templul său roman, Segovia – apeductul său roman şi aşa mai departe. Chiar în Roma se aflau Panteonul, Colosseumul, Arcul lui Titus, Columna lui Traian şi multe altele. Vestigiile clasicismului au ajutat la reînvierea lui. În epoca lui Carol cel Mare, Panteonul a inspirat capela imperială de la

1. Curtius (1947); Bolgar (1954).
2. Hyde (1973); Skinner (1995).

Aachen. În secolul al XII-lea, tot el a fost sursa de inspiraţie a Baptisteriului din Florenţa.

Redescoperirea tradiţiei clasice de către occidentali a fost sprijinită de întîlnirile cu lumea arabă şi cea bizantină - sau culturile „înfrăţite" cu cea occidentală, cum au fost ele numite. De exemplu, învăţaţii bizantini erau familiarizaţi cu cîţiva autori antici greci care erau complet necunoscuţi în Occident. Bizantinii au editat şi au făcut comentarii pe marginea acestor texte la fel cum umaniştii Renaşterii urmau s-o facă în secolele al XV-lea şi al XVI-lea[1]. Arabii au jucat şi ei un rol important în procesul de transmitere a tradiţiei greceşti, mai ales din secolul al IX-lea pînă în secolul al XIV-lea. Prestigioasele şcoli din Atena şi Alexandria s-au mutat la Bagdad. Învăţaţii musulmani au scris comentarii pe marginea operelor lui Platon şi ale lui Aristotel. Filosoful Ibn Sina (cunoscut în Occident sub numele de Avicenna) a fost un neoplatonician, în timp ce Ibn Roşd (Averroes) a fost aristotelician. Cîţiva dintre scriitorii clasici, printre care Aristotel, Ptolemeu, Hipocrate şi Galen, au fost traduşi în latină în Evul Mediu pe baza traducerii în arabă a originalului grecesc.

Petrarca şi cercul său

Istoria Renaşterii europene, aşa cum este ea văzută în lucrarea de faţă, începe de fapt cu Petrarca, datorită ariei extinse a ţelurilor şi realizărilor sale ca poet, învăţat şi filosof, datorită entuziasmului său pentru cultura romană, dar şi influenţei pe care a exercitat-o asupra generaţiilor care i-au urmat, nu doar în Italia, ci şi în cea mai mare parte a Europei. Privind retrospectiv, putem spune că Petrarca a fost primul „umanist", un termen care va fi discutat mai jos (p. 46).

Petrarca se considera în primul rînd poet - un al doilea Vergiliu. Recunoaşterea după care tînjea - a sa şi a poeziei sale - şi pe care a şi reuşit să o obţină a fost încoronarea sa cu lauri pe

1. Setton (1956); Geanakoplos (1976); Kristeller (1979), pp. 137-150.

Capitoliul din Roma, în 1341. Încoronarea urma un precedent clasic, reînviat nu cu mult înainte (Alberto Mussato a fost încoronat în Padova în 1315, propunîndu-se şi încoronarea lui Dante). Petrarca a fost important în egală măsură ca poet epic şi ca poet liric. Poemul său epic *Africa*, o descriere a vieţii generalului roman Scipio Africanul, este scris în latină şi elaborat după modelul epopeilor lui Vergiliu şi Statius. În limba vulgară, Petrarca a scris un şir de poezii lirice. Poemele dulci-amare ale „cărţii lui de sonete" (*Canzoniere*) îl prezintă pe poet ca pe un îndrăgostit singuratic şi îngîndurat (*solo e pensoso*), scoţînd în evidenţă chinul, suspinele, „lacrimile sale amare" (*amare lagrime*), precum şi frumuseţea şi cruzimea doamnei sale.

Petrarca a fost, de asemenea, un moralist de sorginte stoică. Poemul său în italiană, *Triumfuri*, are ca subiect triumfurile succesive ale Iubirii, Morţii şi, într-un final, al Faimei, toate descrise în termenii unei procesiuni care sărbătoreşte victoria generalilor şi împăraţilor romani din Antichitate. „Leacurile" sale, atît pentru noroc, cît şi pentru ghinion, au fost puse în scris sub forma unui dialog dintre „Raţiune" şi alte patru personaje alegorice, „Bucuria", „Speranţa", „Durerea" şi „Neliniştea". Petrarca învăţatul nu este mult diferit de Petrarca moralistul. Opera sa *Oameni iluştri* este o antologie de treizeci şi patru de biografii ale unor romani din Antichitate şi ale unor personaje din Biblie, al căror exemplu trebuie urmat de către cititori. La fel l-a consiliat şi pe conducătorul Padovei cu privire la alegerea oamenilor iluştri care să fie pictaţi în holul palatului său. Unul dintre eroii săi era Cicero. Petrarca a avut în posesie lucrările filosofice ale lui Cicero, a descoperit cîteva dintre scrisorile acestuia şi şi-a compus propriile scrisori într-un stil asemănător.

Petrarca a fost preocupat şi de Antichitatea clasică în sine. L-a interesat Homer şi a încercat, fără succes, să înveţe greceşte. Cu toate acestea, entuziasmul său s-a îndreptat în primul şi în primul rînd asupra Romei antice. Vederea ruinelor Romei i-a lăsat o impresie puternică. A colecţionat monede antice. Pasiunea sa pentru contactul personal cu romanii din Antichitate se vede şi din faptul că a compus scrisori către clasici cum ar fi Cicero şi

Seneca. De asemenea, a colecţionat şi a transcris manuscrise ale autorilor antici, aparţinînd mai ales lui Cicero şi Titus Livius. Petrarca i-a imitat pe antici pînă şi în scrisul de mînă, abandonînd scrierea gotică.

În toată opera lui Petrarca se vădeşte o intensă preocupare pentru eul individual. Portretul Laurei, pe care i l-a comandat lui Simone Martini, a fost descris ca fiind primul portret cunoscut, în sensul modern al asemănării cu o persoană. Petrarca a scris nu numai biografii, ci şi o autobiografie, „Secretum", un dialog între „Francisc(us)" şi „Augustin(us)", în care creatorul *Confesiunilor*, una din cărţile sale favorite, reprezintă conştiinţa autorului. Poemul său epic *Africa* este un fel de biografie, în vreme ce poeziile lui lirice - după cum s-a subliniat adesea - sînt scrise la persoana întîi şi se concentrează aproape în exclusivitate pe sentimentele îndrăgostitului. Scrisorile sale personale au fost revizuite cu grijă, în aşa fel încît să poată fi citite şi de alţii.

Petrarca era de părere că ultimele secole, pe care le numim Evul Mediu, au fost o epocă a întunericului, în contrast cu Antichitatea clasică, care a fost o epocă a luminii. În poemul *Africa*, el şi-a exprimat speranţa că „atunci cînd întunericul se risipeşte, generaţiile următoare şi-ar putea găsi drumul înapoi către splendoarea luminoasă a trecutului străvechi". În urma lui Petrarca, mulţi învăţaţi au scris despre epoca în care au trăit ca despre o epocă a luminii de după întuneric, a trezirii de după somn, a întoarcerii la viaţă după moarte, a restaurării sau a renaşterii. Ar fi o greşeală să nu luăm în serios aceste metafore, de vreme ce ele dădeau o semnificaţie experienţei scriitorilor şi îi ajutau să se situeze în timp şi spaţiu. Cu toate acestea, ar fi o greşeală şi mai mare dacă am lua aceste fraze *ad litteram*, denigrînd astfel cultura medievală.

De exemplu, Petrarca însuşi a fost în multe privinţe un personaj medieval. Reflecţiile sale asupra sorţii se înscriau în tradiţie. La fel şi entuziasmul lui pentru Sfîntul Augustin. Sfîntul Bernard a fost un alt model al său. La fel şi Dante. Poemele din *Canzoniere* alcătuiesc o poveste, ca şi cele din *Vita Nuova* a lui Dante, cu adorata Laura a lui Petrarca în locul lui Beatrice. Este imposibil să punem în opoziţie un Petrarca „modern" cu un Dante „medieval".

Deşi nu-i plăcea scrierea gotică, Petrarca admira unele lucrări de arhitectură gotică, printre care catedrala din Köln, pe care o numea „un templu neobişnuit de frumos".

Petrarca avea darul de a-i face şi pe alţii să-i împărtăşească entuziasmul. În cercul său îi descoperim pe pictorul Simone Martini, pe fizicianul-astronom Giovanni Dondi (cu care a schimbat sonete), călugărul dominican Giovanni Colonna (alături de care a văzut ruinele Romei), călugărul augustinian Dionigi di Borgo San Sepolcro (care i-a dat o copie a *Confesiunilor* Sfîntului Augustin), liderul politic Cola di Rienzo (care a încercat să restaureze republica romană) şi Giovanni Boccaccio.

Ca şi Petrarca, Boccaccio a combinat rolurile de învăţat şi de scriitor în limba vulgară. El a participat la descoperirea manuscriselor autorilor antici şi a găsit, în 1355, *Măgarul de aur* al lui Apuleius în mănăstirea de la Monte Cassino. Tot el a scris un tratat despre *Genealogia zeilor*. Ca biograf, Boccaccio a făcut pentru femei ceea ce Petrarca a făcut pentru bărbaţi. Lucrarea sa, *Femei celebre*, include 106 biografii, de la Eva la regina Ioana a Neapolelui, trecînd prin biografiile Semiramidei, a Junonei, a lui Venus, a Elenei, a lui Artemis, a Porţiei şi a Lucreţiei. Colecţia de povestiri datorită căreia ni-l amintim astăzi pe Boccaccio, *Decameronul*, este doar o mică parte dintr-o operă foarte diversă.

Ca şi Petrarca, Boccaccio poate fi considerat medieval în multe privinţe. Şi el s-a inspirat din tradiţia retorică italiană şi a făcut lecturi publice din opera lui Dante. A abandonat doar cu greu, treptat, ideea că mai curînd Dante decît Petrarca este cel care redă vitalitatea poeziei[1]. În acelaşi mod, prietenul şi admiratorul lui Petrarca, Giovanni Dondi, şi-a combinat interesul pentru scriitori clasici ca Pliniu şi Vitruviu (autorul singurului tratat de arhitectură rămas din Antichitate) cu tradiţionala cultură a filosofilor scolastici. Aceste continuităţi mai mult sau mai puţin inconştiente erau cu adevărat importante, dar la fel de important era şi simţul schimbării, care poate fi descoperit în scrierile lui Petrarca şi ale membrilor cercului său. Ideea reînnoirii sau a reformei, care a fost folosită anterior într-un context ecleziastic, se aplica

1. Branca (1956).

acum lumii laice. Petrarca a fost primul care a utilizat astfel de termeni în context literar, în vreme ce Cola di Rienzo i-a aplicat în politică. Acesta din urmă a mers pînă acolo încît şi-a datat scrisorile cu „Anul întîi" al republicii romane restaurate.

S-au folosit fraze similare pentru a descrie schimbările apărute în pictură, mai ales în cazul florentinului Giotto di Bondone, al cărui stil monumental a impresionat atît contemporaneitatea, cît şi posteritatea. El a fost lăudat de Dante, de Petrarca (acesta numindu-l un „principe" al pictorilor) şi de Boccaccio, care a pretins în *Decameronul* că Giotto „a scos iarăşi la lumină" (*ritornata in luce*) o artă care fusese „îngropată de multe secole". Boccaccio a descris realizările lui Giotto aşa cum Pliniu, scriitor roman din Antichitate, a descris realizările artiştilor greci, în termeni de *trompe l'oeil*, scriind că oamenii „au fost păcăliţi de lucrurile pe care le-a făcut, luînd drept real ceea ce era pictat" (*credendo esser vero che era dipinto*).

S-a susţinut uneori că trauma provocată de Moartea Neagră din 1348-1349, cînd ciuma a ucis cam o treime din populaţia Europei, a dus la o întoarcere către tradiţie. Totuşi, acest contra-curent nu ar trebui exagerat şi, în orice caz, el nu a fost de durată. Mişcarea inovatoare şi-a sporit forţele în generaţia următoare[1].

A doua generaţie

Schimbul cultural a fost legat adesea de apariţia unei anumite generaţii, a unui grup ce împărtăşeşte nişte experienţe comune. În acest caz, un grup de oameni care i-au fost apropiaţi lui Petrarca încă din tinereţea lor s-a dovedit a fi dornic şi capabil să-i ducă ideile mai departe. Pe la 1430, distanţa faţă de prima generaţie părea atît de mare, încît un umanist minor, Sicco Polenton, putea să comenteze oarecum condescendent latina lui Petrarca în a sa istorie a literaturii: „El nu este apreciat în prezent de cei care sînt atît de cusurgii încît nu laudă nimic dacă nu este absolut perfect. Dar aceştia ar trebui să-şi aducă aminte

1. Meiss (1951).

de cuvintele lui Cicero din *Brutus*, că nu se poate descoperi nimic care să fie deja perfect".

Florenţa şi Toscana

În Florenţa, opera lui Petrarca a fost continuată de Coluccio Salutati, care a studiat retorica la Bologna ca să se facă notar şi a ajuns să se intereseze de critica de text[1]. Salutati a fost un mare admirator al eroilor republicii romane, de la Lucreţia la Brutus. A fost şi un admirator entuziast al stoicilor, în ciuda atitudinii sale ambivalente faţă de accentul pus de aceştia pe detaşare („apatie") şi a poziţiei sale critice faţă de insistenţa lor pe virtutea supraomenească. Salutati credea că literatura (*studia litterarum*) şi elocinţa renăscuseră în ultimele generaţii datorită lui Mussato, Dante şi Petrarca. El a mers atît de departe cu entuziasmul său pentru Petrarca, încît a pretins odată că idolul lui l-a depăşit pe Cicero în proză şi pe Vergiliu în poezie. În jurul anului 1360, Salutati s-a alăturat unui grup care se întîlnea pentru a discuta operele lui Petrarca şi ale lui Boccaccio. În cursul anilor petrecuţi la Florenţa, Salutati a devenit centrul unui cerc intelectual ce-i includea pe Leonardo Bruni (venit în oraş în anii 1390) şi pe Poggio Bracciolini, care l-a descris pe conducătorul cercului, într-o scrisoare către prietenul său, patricianul Niccolò Niccoli, ca fiind „tatăl nostru, Coluccio"[2].

Vreme de mai bine de treizeci de ani, între 1375 şi 1406, Salutati a fost cancelarul republicii florentine. Cancelaria, un cabinet care se ocupa cu expedierea, primirea şi îndosarierea scrisorilor, era un loc în care umaniştii aveau şansa de a-şi pune în practică ideile, deoarece scrisorile în latina clasică deveniseră pentru guvernanţi o modalitate de a-şi impresiona rivalii. Papa Pius al II-lea, el însuşi un distins om de litere, a observat că florentinii îşi alegeau cancelarii în funcţie de „talentul lor retoric şi cunoştinţele în disciplinele umaniste". Printre succesorii lui Salutati în această slujbă se numără Bruni, care a ocupat funcţia

1. Ullman (1963), pp. 99 şi urm.
2. Witt (1983).

respectivă din 1427 pînă în 1444, şi Poggio, care s-a întors în Florenţa spre sfîrşitul vieţii sale[1].

Corespondenţa lui Poggio cu prietenul lui, Niccoli, pe tema „setei lor de cărţi" constituie un viu studiu de caz asupra entuziasmului acestei generaţii pentru tot ce ţinea de romani. Pentru început, putem vorbi despre scrisul de mînă. Aceşti prieteni au inventat la începutul anilor 1420 scrierea „italică", modelînd-o după manuscrise pe care le credeau a fi romane (vezi figura 2). Conţinutul scrisorilor lor exprima un entuziasm similar pentru Antichitate. Poggio se plîngea că Niccolò a ţinut la el timp de zece ani un manuscris al lui Lucreţiu care era de fapt al său : „Vreau să-l citesc pe Lucreţiu, dar sînt lipsit de prezenţa lui". Tot el anunţă ultimele veşti despre apariţia unui manuscris al lui Tacitus în Germania sau a unui manuscris de-al lui Titus Livius în Danemarca. Descrie apoi cum „a asudat cîteva ceasuri" în căldurile din septembrie, încercînd să citească inscripţiile romane. Poggio povesteşte cum i-a arătat sculptorului Donatello colecţia sa de capete romane şi notează cu mîndrie că „Donatello le-a văzut şi le-a lăudat mult". El răspunde la vestea despre recenta descoperire a manuscriselor cîtorva din lucrările lui Cicero : „Nimic nu mă deranjează mai tare ca faptul că nu pot fi acolo ca să mă bucur de ele împreună cu tine".

Pentru această generaţie, Cicero a fost într-adevăr un erou, un exemplu de folosire a latinei elegante şi un model pentru oamenii de litere implicaţi în viaţa activă a politicii republicane. *Dialogurile* lui Bruni au urmat modelul celor ale lui Cicero, iar scrisorile lui au fost reflecţia scrisorilor lui Cicero. Tot Bruni a scris şi o biografie a lui Cicero. În plus, Poggio a transcris opera lui Cicero, l-a imitat şi a vizitat Tusculum, locul unde se desfăşoară unul dintre cele mai celebre dialoguri ale acestuia, descoperind fericit „o vilă care trebuie să fi fost a lui Cicero".

Poggio însuşi a găsit manuscrisele a opt discursuri de-ale lui Cicero. El a mai descoperit *Instituţiile* lui Quintilian şi, într-o bibliotecă a unei mănăstiri elveţiene, un manuscris al celor *Zece cărţi de arhitectură* ale lui Vitruviu. În acest ultim caz, dacă nu şi în altele, este nevoie să punem termenul de „descoperire" între

1. Garin (1961).

ghilimele. Aşa cum am văzut, nu numai Petrarca şi discipolul său Dondi au cunoscut opera lui Vitruviu, ci şi alţi învăţaţi medievali. Vitruviu a fost descoperit în Renaştere în sensul că doar atunci opera sa a început să aibă efect asupra practicării arhitecturii[1].

La acea vreme era în plină desfăşurare şi redescoperirea culturii greceşti. Salutati a adus la Florenţa un profesor grec, Manuel Chrysoloras, care a stat acolo aproximativ cinci ani şi le-a predat lui Bruno şi celorlalţi limba greacă şi arta retoricii (însuşi Salutati a început să urmeze cursul, dar a descoperit că e prea bătrîn ca să mai poată învăţa). Poggio i-a scris lui Niccoli că „arde" să studieze greaca, nu în ultimul rînd pentru „a scăpa de acele traduceri înfiorătoare", deşi se pare că i-au trebuit mulţi ani ca să ajungă să stăpînească limba. Bruni, ignorînd interesul deja manifestat în Avignon şi la Roma, a pretins cu mîndrie că „ oraşul nostru a făcut să renască şi să reînvie (*revocata est atque reducta*) cunoaşterea literaturii greceşti, care a dispărut din Italia în urmă cu şapte secole", astfel încît a devenit cu putinţă să-i vezi pe marii filosofi şi oratori „nu printr-o sticlă întunecată, ci faţă către faţă".

Întru totul nouă poate fi considerată activitatea lui Bruni de elaborare a unei teorii şi a unei tehnici a traducerii (*translatio*). El a fost primul care a folosit termenul de *translatio* în acest sens, în locul sensului său tradiţional de „transfer". Bruni s-a concentrat mai degrabă pe sens decît pe cuvinte, încercînd să evite anacronismul şi să imite stilurile diferite ale unor autori. De exemplu, în traducerea pe care a făcut-o la *Politica* lui Aristotel, a folosit termenul de *magistratus* pentru magistrat, acolo unde predecesorii săi medievali au scris *principatus*, proiectîndu-şi propriul sistem monarhic de guvernămînt asupra Greciei antice. Bruni i-a tradus, de asemenea, pe Demostene, Platon şi Plutarh. Plutarh, un moralist necunoscut în Occident pînă în anii 1390, urma să aibă, ca şi Platon, o influenţă extrem de puternică asupra culturii Renaşterii, după cum vom vedea ulterior. Datorită lui Chrysoloras, Bruni a descoperit măreaţa istorie a războiului peloponeziac scrisă de Tucidide, ca şi textul encomiastic dedicat Atenei de către un retor din Antichitatea tîrzie, Aelius Aristides.

1. Sabbadini (1905).

Acesta i-a servit lui Bruni ca model pentru propria-i operă de proslăvire a Florenţei, *Laudatio florentinae urbis*.

Bruni şi Poggio nu au fost doar cancelari ai Florenţei, ci şi istorici oficiali ai republicii, prezentînd atît politica trecutului, cît şi cea a prezentului într-o lumină favorabilă. Istoriile lor evidenţiau libertatea Florenţei, comparînd-o cu cea a republicilor romană şi ateniană. Aceste istorii urmau şi sub aspectul formei modele greceşti şi romane ca Tucidide şi Titus Livius, mai ales în cazul discursurilor pe care le puneau în gura protagoniştilor lor, ca modalitate de a le explica acţiunile. Interesul umanist pentru analiză şi pentru explicarea evenimentelor este tributar istoricilor antici de seamă, dar intră în opoziţie cu cronica medievală, care se concentrează pe naraţiune şi pe descrieri vii.

Privind retrospectiv, interesele şi realizările acestui grup de florentini, ca şi ale cercului lui Petrarca, au fost descrise ca „umaniste". Termenul este adecvat, dat fiind interesul lor pentru ceea ce Cicero numea *studia humanitatis*. După cum s-a exprimat Salutati : „De vreme ce caracteristica omului este să înveţe de la alţii şi cel învăţat este mai om decît cel neînvăţat, anticii numeau, foarte nimerit, învăţătura *humanitas*". Se considera că „ştiinţele umaniste" constau, în general, din cinci materii : etica, poezia, istoria, retorica şi gramatica. Accentul pe etică este destul de evident, capacitatea de a deosebi binele de rău fiind ceea ce diferenţia oamenii de animale. Poezia şi istoria erau considerate forme ale eticii aplicate, oferindu-le învăţăceilor exemple demne de urmat şi exemple negative, de evitat. Probabil că pentru un cititor modern e mai puţin clar de ce retorica sau gramatica trebuie considerate „umane". Ideea ar fi că avem de-a face cu arte ale limbajului, iar limbajul a fost ceea ce le-a permis oamenilor să facă diferenţa dintre bine şi rău. Ideea aceasta ocupă un rol central în tratatele despre „demnitatea omului", în care umaniştii, ca şi unii dintre Părinţii Bisericii, aduc laude umanităţii. Exista şi o omisiune semnificativă în setul intelectual al „ştiinţelor umane" : logica. Accentul s-a deplasat de la pumnul strîns al logicianului, care foloseşte forţa pentru a-şi doborî oponentul, la palma desfăcută a retorului, care preferă folosirea persuasiunii (figura 1).



Figura 1 – Sandro Botticelli – *Şapte arte liberale*, Muzeul Luvru (Uniunea Muzeelor Naţionale/ Luvru, Paris). Retorica (aceasta poate fi recunoscută datorită palmei sale desfăcute) prezidează adunarea.

Aproape că nu mai e nevoie să spunem că limbile care trebuiau cultivate erau latina clasică şi greaca clasică (elina) şi că textele studiate erau cele ale grecilor şi romanilor din Antichitate (inclusiv cele ale primilor autori creştini). Pentru umanişti, a progresa însemna să se întoarcă în trecut, să urmeze exemplul celor mai buni scriitori şi gînditori dintr-o cultură pe care o considerau superioară culturii lor. De aici, efortul pe care l-au depus, începînd cu Petrarca, pentru a găsi primele manuscrise ale textelor clasice, corectînd greşelile copiştilor (un proces cunoscut acum sub denumirea de „critică textuală") şi interpretînd sensul pasajelor obscure. În autojustificările lor, umaniştii au pus mare accent pe ideea

„condiţiei umane" (*conditio humana*). Pe de altă parte, ca set de practici culturale, umanismul a fost dominat mai degrabă de filologie decît de filosofie, de critica textului mai mult decît de critica societăţii.

Unii istorici moderni îi califică pe Bruni şi pe colegii săi drept „umanişti civici", evidenţiind interesul lor mai accentuat pentru viaţa activă decît pentru cea contemplativă, precum şi identificarea lor cu republica florentină. De exemplu, Bruni a declarat că „Dante valorează mai mult decît Petrarca în viaţa activă şi civică" şi l-a lăudat pe Cicero pentru că a îmbinat filosofia cu o carieră politică activă. Leon Battista Alberti a scris un dialog în limba vulgară pe tema familiei, în care punea în discuţie valorile civice. Locul deţinut de umanism în viaţa publică a fost recunoscut şi celebrat prin măreţele funeralii ale lui Coluccio Salutati (1406) şi Leonardo Bruni (1444). Cîţiva învăţaţi au dus şi mai departe interpretarea politică a schimbului cultural. S-a afirmat că „momentul de criză din 1402", cînd ducele de Milano, Giangaleazzo Visconti, a murit subit în toiul campaniei de cucerire a Florenţei, a dus la apariţia Renaşterii, deoarece umaniştii şi artiştii au devenit astfel mai conştienţi de valorile apărate de Florenţa, cum ar fi libertatea, şi de asemănările ei cu Roma antică sau Atena[1]. Ideea este atrăgătoare şi ar putea să-l facă pe cititorul englez să se întrebe dacă nu cumva „criza din 1588" şi eşecul Armadei spaniole au avut consecinţe similare în epoca lui Shakespeare. Totuşi, în cazul Florenţei, ca şi în cazul altor oraşe italiene, patriotismul civic, alături de elogiul vieţii active, caracterizată de responsabilităţi civice (*vita civile*), beneficiază de o bună documentare începînd din secolul al XIV-lea, dacă nu şi dinainte. Salutati, Bruni şi colegii săi au înfrumuseţat pur şi simplu tradiţia civică, apropiind-o de stilul clasic[2].

Acest clasicism a fost un subiect de controverse, aşa cum ne-o dovedeşte o polemică de la începutul secolului al XV-lea. Călugărul florentin Giovanni Dominici l-a atacat pe Salutati pentru că încuraja studiul autorilor păgîni. Potrivit lui Dominici, studiul

1. Baron (1955).
2. Hyde (1973), pp. 157-164.

„filosofiei", al „literaturii lumeşti" (*seculares litterae*) nu ajuta la mîntuire, ci, dimpotrivă, constituia un obstacol în calea acesteia. Călugărul a mai denunţat ceea ce el numea „minciunile" retoricii. Un alt participant la dezbatere l-a numit pe Vergiliu „mincinos", pornind de la convingerea că povestea lui Vergiliu despre zborul lui Aeneas din Troia trebuie să fie ori istorie pură, ori o grămadă de minciuni. În lumea minţii lui nu era loc pentru ideea modernă de „ficţiune".

Salutati a replicat cu o apărare a poeziei împotriva „detractorilor" ei, care era la fel de departe de premisele logice moderne, de vreme ce se baza (ca în cazul lui John of Salisbury, vezi pp. 36-37) pe interpretarea alegorică a miturilor clasice, cum ar fi Muncile lui Hercule. Pielea sau învelişul putea fi păgîn, dar sensul interior era unul moral sau creştin. Salutati a adus argumentul că „*studia humanitatis* şi *studia divinitatis* sînt atît de strîns legate între ele, încît nu se poate ajunge la cunoaşterea adevărată şi completă a uneia în lipsa celeilalte"[1].

Problema compatibilităţii ori incompatibilităţii dintre înţelepciunea clasică şi cea creştină avea să rămînă o preocupare majoră a umaniştilor pe toată durata Renaşterii, la fel cum i-a preocupat şi pe Părinţii Bisericii, care aparţineau ambelor culturi, clasică şi creştină, şi care au încercat, cu mai multă sau mai puţină greutate, să le armonizeze. Clement din Alexandria, de exemplu, l-a descris pe Platon ca fiind un Moise al grecilor. Lactanţiu a scos în evidenţă compatibilitatea dintre Platon şi Cicero, pe de o parte, şi creştinism, pe de altă parte. Ieronim şi-a exprimat teama că este mai mult adept al lui Cicero decît creştin.

În apărarea lor, umaniştii au făcut adesea apel la Părinţii Bisericii. Salutati a adus, împotriva lui Dominici, argumentul că aceştia au citat din scriitorii păgîni. Pe vremea controversei, Bruni a tradus în latină şi i-a dedicat lui Salutati un tratat de-al lui Vasile cel Mare, arhiepiscop al Cezareei, care-i sfătuia pe tineri să studieze clasicii. Vasile cel Mare milita pentru asimilarea selectivă a Antichităţii păgîne, urmînd exemplul albinelor, care „nici nu se apropie la fel de toate florile, nici nu încearcă să le

1. Trinkaus (1970), pp. 555-562.

ducă în întregime cu ele pe cele pe care le-au ales, ci iau numai ce este potrivit pentru munca lor şi lasă restul neatins".

Exemplul destul de bun al lui Vasile cel Mare era şi el unul tradiţional, elaborat pînă la un anumit punct de Seneca (într-un context mai degrabă moral decît religios). Păstrînd argumentul, dar schimbînd metafora, Ieronim a pretins că şi creştinii puteau să facă uz de clasici, aşa cum israeliţii şi-au folosit prizonierii păgîni, răzîndu-i pe cap şi tăindu-le unghiile. În tratatul său *Despre doctrina creştină* (Cartea a II-a, capitolul 40), Augustin se referă la „prada din Egipt", interpretînd descrierea biblică a poporului lui Israel care şi-a însuşit bogăţiile egiptenilor înainte de a pleca în exod pentru a face trimitere la cultura clasică. Petrarca a citat acest pasaj pentru a apăra studiul clasicilor în tratatul său *Despre propria ignoranţă*, scriind că „Augustin şi-a umplut poala şi buzunarele cu aurul şi argintul egiptenilor".

Sfinţii Părinţi au oferit împotriva detractorilor anticilor mai mult decît un simplu arsenal de argumente. Aceştia le apăreau umaniştilor ca nişte camarazi, despărţiţi de ei de o mie de ani, dar asemănători întru spirit. La urma urmelor, Lactanţiu şi Augustin au fost cîndva profesori de retorică. Nu-i de mirare atunci că Poggio i-a studiat pe Ieronim şi pe Augustin, că Niccolò Niccoli deţinea cam cincizeci de manuscrise ale Sfinţilor Părinţi greci ori că despre un membru al cercului lui Bruni, călugărul Ambrogio Traversari, se zicea că ar şti pe de rost scrisorile lui Ieronim.

Umaniştii îi descriau pe oamenii de genul lui Dominici, care nu admirau Antichitatea, ca pe nişte „barbari", de aceeaşi teapă cu goţii şi alte populaţii care au invadat şi au distrus Imperiul Roman. Astfel, Bruni l-a felicitat pe Poggio pentru că l-a scos pe Quintilian din „temniţele barbarilor", cu alte cuvinte, de la călugării care deţineau manuscrisele fără să le aprecieze importanţa. De asemenea, Bruni făcea referiri la „barbaria" britanică, prin care înţelegea filosofia cărturarilor[1] de tipul lui John Duns Scotus.

---

1. În original *schoolmen*, care are sensul de profesor universitar în Europa Evului Mediu şi, totodată, de teolog care studiază doctrinele religioase cu ajutorul regulilor logicii aristotelice. Pentru învăţaţii sau erudiţii umanişti, în general, termenul utilizat în original este *scholar* (n.t.).

Ideea de „cărturari" a fost o altă invenţie a umaniştilor, care vedeau unitate acolo unde filosofii medievali văzuseră diferenţe şi conflict. În mod similar, umaniştii au născocit expresiile „vremuri întunecate" sau „Ev Mediu" (*medium aevum*) pentru a descrie perioada de dinainte de reînvierea sau „renaşterea" lumii clasice pe care o promovau. Umaniştii se defineau pe ei înşişi în opoziţie cu un Ev Mediu pe care, într-un fel, l-au inventat tocmai în acest scop. Acest simţ al distanţei faţă de cultura medievală, chiar dacă exagerat, a reprezentat o trăsătură importantă a mentalităţii grupului[1].

Artele vizuale

Legăturile dintre umanism şi meşteşuguri pot fi ilustrate de receptarea operei lui Vitruviu. După cum am văzut, Poggio a descoperit în 1414 un manuscris al unui tratat roman din Antichitate despre arhitectură. Tratatul era în acelaşi timp o apologie a arhitecturii ca ştiinţă întemeiată pe matematică şi o explicare a felului cum se construiesc templele, teatrele şi alte clădiri, cum se alege locul potrivit pentru construcţie, care sînt problemele de acustică şi aşa mai departe. Interpretarea unui astfel de text cerea o combinaţie între calităţile filologice ale umaniştilor şi aptitudinile de ordin tehnic ale constructorilor (care au ajuns să fie cunoscuţi, datorită lui Vitruviu, sub numele de „arhitecţi"). Cunoştinţele lor practice erau foarte necesare, deoarece manuscriselor lui Vitruviu le lipseau ilustraţiile.

Florenţa

În primii ani ai secolului al XV-lea, reînvierea Antichităţii, greu perceptibilă în veacul al XIV-lea, a devenit mai vizibilă în Florenţa, atît în atelierele artiştilor, cît şi în camerele de studiu ale umaniştilor. Întîlnim aici, ca şi în cazul literaturii şi al educaţiei, un grup restrîns de inşi creativi care se cunosc bine unul pe celălalt,

1. Garin (1961, 1975), pp. 5-38.

acum fiind vorba despre un cerc avîndu-l ca lider pe arhitectul Filippo Brunelleschi şi incluzîndu-i pe umanistul Leonbattista Alberti, pe sculptorii Donatello şi Ghiberti şi pe pictorul Masaccio.

Contrastul dintre tradiţia gotică şi clădirile proiectate de Brunelleschi – Spitalul Orfanilor (Ospedale degli Innocenti), Capela Pazzi şi bisericile San Lorenzo şi Santo Spirito – sar acum în ochi. Bolţile circulare le înlocuiesc pe cele ascuţite, ferestrele şi uşile au partea superioară plată, şi nu în ogivă, spaţiile sînt mai degrabă lăsate goale decît umplute cu decoraţiuni. Bisericile seamănă cu templele clasice – sau cu primele biserici creştine, care au imitat modelul templelor. Simplitatea şi puritatea sînt fundamentele arhitecturii lui Brunelleschi şi a urmaşilor săi, probabil ca reacţie împotriva detaliilor luxuriante ale goticului tîrziu.

La vremea sa, Brunelleschi a fost admirat mai mult ca „inventator" (după cum îl descrie epitaful său) decît ca artist. Prietenul său, umanistul Alberti, nu îl considera creatorul unui nou stil, ci un tehnician extrem de talentat care rezolvase problema proiectării domului catedralei din Florenţa, unul dintre cele mai mari domuri zidite care s-au construit vreodată, „atît de mare", spune Alberti, „încît să acopere toţi oamenii din Toscana cu umbra lui". Totodată, există dovezi ale interesului crescînd pentru arhitectura „în stil vechi" (*alla antica*). Pe vremea lui Brunelleschi, expresia se folosea cu referire la uşile şi ferestrele cu partea de sus plată, dar şi-a lărgit sensul într-o biografie arhitectului scrisă în timpul generaţiei următoare. În acest text, autorul anonim observa că Brunelleschi a studiat ruinele arhitecturii romane şi a învăţat să facă distincţia între stilurile doric, ionic şi corintic.

De asemenea, Brunelleschi s-a inspirat din construcţiile veacului al XII-lea (mai ales din Baptisteriul de la Florenţa) şi chiar din cele din secolul al XIV-lea. Arhitectul pare să fi crezut că Baptisteriul era o construcţie romană antică, exact aşa cum Poggio a crezut că scrisul de mînă al scribilor lui Carol cel Mare provenea din Antichitatea romană[1]. În orice caz, Brunelleschi a fost interesat mai curînd de principii decît de reguli în sens strict ; cu alte cuvinte, a fost interesat mai mult să respecte spiritul decît litera

1. Gombrich (1967).

Antichităţii. La fel, Alberti a văzut principiile arhitecturii clasice într-o structură gotică de tipul catedralei din Florenţa. Şi el a urmat în proiectarea clădirilor sale atît modelele medievale, cît şi modele clasice. Pe scurt, situaţia nu era una rigidă, iar stilul gotic şi cel clasic nu erau încă văzute ca stiluri alternative sau opuse[1].

Alberti i s-a adresat lui Brunelleschi în prologul la faimosul său tratat de pictură şi a vorbit despre „bunul nostru prieten, Donato sculptorul". Potrivit biografului din secolul al XV-lea al lui Brunelleschi, Donatello a fost cu el la Roma şi amîndoi au săpat în ruine cu atîta asiduitate, încît au fost porecliţi „vînători de comori" (*quelli del tesoro*). Interesul lui Donatello pentru vechea sculptură romană este evident în portretele bust pe care le-a realizat, în reliefurile sale, în statuia lui David (primul nud sculptat de la Antichitate încoace) şi în faimoasa statuie ecvestră a soldatului de profesie „Gattamelata", care poate fi încă văzută la Padova. Ca şi domul lui Brunelleschi, statuia lui Donatello a fost o soluţie de succes la o problemă tehnică, cea a susţinerii greutăţii calului şi a călăreţului pe patru picioare de bronz.

În ciuda morţii sale timpurii şi tragice, Masaccio a fost în pictură echivalentul prietenilor săi Brunelleschi şi Donatello. Fresca Trinităţii pe care a realizat-o demonstrează că Masaccio a învăţat regulile perspectivei, în timp ce stilul monumental al picturii *Tributul* este o reminiscenţă a stilului lui Giotto. Mai tîrziu în decursul secolului, umanistul florentin Cristoforo Landino i-a descris stilul ca „pur şi fără ornamente" (*puro senza ornato*), o sintagmă care ar fi putut fi folosită şi pentru a descrie stilul lui Brunelleschi şi care corespunde interesului exprimat de Leonardo Bruni şi cercul său pentru latina pură. Landino l-a lăudat, de asemenea, pe Masaccio pentru realizarea ingenioasă a „imitării realităţii" (*imitazione del vero*).

Apologia pe care Landino i-a făcut-o lui Masaccio aminteşte de legăturile dintre umanism şi artele vizuale sau meşteşugurile din Florenţa acelei epoci. În cercul de prieteni al lui Brunelleschi se regăseau Niccoli, Poggio şi Traversari, ca şi Alberti. Acesta din urmă susţinea că unii dintre artiştii vremii sale erau egali cu

1. Burns (1971); Smith (1992).

cei din Antichitate şi s-a inspirat din tratatele lui Cicero despre comportament şi retorică pentru a discuta despre rolul adecvării, al graţiei şi al varietăţii în descrierea arhitecturii[1]. Meşteşugurilor – sau unora dintre ele –, multă vreme dispreţuite de intelectuali, deoarece necesitau muncă manuală, le-a crescut prestigiul în această epocă.

„Umanismul civic" despre care am discutat mai devreme îşi avea echivalentul său în arte. În Florenţa începutului de secol XV, patronajul public (cum ar fi cel al breslelor) juca un rol important, iar arta exprima patriotismul civic. Sfîntul Gheorghe, David şi Iudita realizate de Donatello au fost astfel considerate simboluri ale Florenţei, în timp ce balaurul, Goliat şi Holofern îi simbolizau pe duşmanii republicii florentine. Cele mai celebre opere de la începutul secolului al XV-lea au fost clădirile publice ca Spitalul Orfanilor sau picturile din spaţiile publice, ca *Tributul* lui Masaccio din interiorul bisericii Carmina, lucrări care puteau fi văzute de toată lumea[2].

Valorile şi temele civice erau mult mai puţin vizibile în Florenţa sfîrşitului de secol XV – de fapt, în timpul celor şaizeci de ani de guvernare a familiei Medici, între 1434 şi 1494. Dacă Leonardo Bruni şi prietenii săi au adus elogii vieţii active, noua generaţie de învăţaţi florentini din cercul lui Cosimo de Medici şi al nepotului său, Lorenzo Magnificul, a pus accentul pe contemplaţie şi pe studiul înţelepciunii ezoterice. Filosoful lor favorit era Platon, în onoarea căruia au fondat o „academie" sau un grup de discuţii în anii 1460.

Pentru a ilustra această tendinţă, pot fi luaţi în considerare trei umanişti care au trăit în Florenţa la sfîrşitul secolului al XV-lea : Cristoforo Landino, Marsilio Ficino şi Angelo Poliziano. Landino, a cărui apologie la adresa lui Masaccio am amintit-o mai sus, este cunoscut cel mai bine pentru comentariile sale asupra operelor lui Dante şi Vergiliu. El l-a prezentat pe Vergiliu ca pe un platonician a cărui poezie era plină de „mistere" şi de „cele mai adînci taine ale filosofiei". Marsilio Ficino, elevul lui Landino,

1. Onians (1988), pp. 130-146.
2. Paoletti şi Radke (1997), pp. 176-190.

s-a autointitulat „filosof platonic" şi l-a numit pe Platon teolog, un Moise vorbitor de greacă[1]. Ficino credea că în scrierile lui Pitagora, ale lui Platon şi ale înţeleptului din Egiptul antic Toth, cunoscut şi sub numele de Hermes Trismegistus, putea fi găsită o „teologie antică" (*prisca theologia*), o serie de învăţături secrete care anticipau doctrinele creştine[2]. De asemenea, Ficino susţinea că poeţii (cum ar fi Orfeu) au fost profeţi care au cunoscut extazul şi au fost inspiraţi de Dumnezeu să exprime adevăruri „pe care mai apoi, cînd nebunia li s-a potolit, nici ei nu le-au mai putut înţelege bine".

Un alt membru al cercului florentin al lui Ficino a fost Pico, stăpînitorul Mirandolei (un orăşel situat lîngă Modena). Acesta s-a interesat şi el de cunoaşterea ocultă, împărtăşită de iniţiaţi, dar ascunsă oamenilor obişnuiţi. Dacă Landino a făcut o interpretare alegorică a *Eneidei* lui Vergiliu, Pico a pretins că *Odiseea* lui Homer are o semnificaţie filosofică ascunsă. Astăzi, Pico della Mirandola este cunoscut mai ales pentru lucrarea sa *Discurs despre demnitatea omului*, cel mai elocvent dintre tratatele scrise pe acest subiect de umaniştii italieni, care amestecă Biblia cu Platon pentru a propune un mit al creaţiei în care Dumnezeu îi spune lui Adam: eşti liber „să te modelezi sub ce formă vrei". Ambiţia intelectuală a lui Pico este dezvăluită de cele nouă sute de teze pe care şi-a propus să le apere în dezbatere publică la Roma, în 1486, şi care se inspirau nu doar din tradiţiile greceşti sau romane, ci şi din cele evreieşti şi din ceea ce el credea că sînt tradiţiile egiptene şi persane, susţinînd că toate acestea se pot împăca una cu alta, odată înţelese misterele lor[3].

Cît despre Poliziano, el a fost remarcabil atît ca poet în latină şi italiană, cît şi ca învăţat, avînd un talent remarcabil pentru critica textuală. Lucrarea sa *Miscellanea* (1489), o colecţie de studii pe tema literaturii clasice, conţine fragmente de virtuozitate filologică, fie că se concentrează pe texte (şi pe coruperea lor pe

1. Garin (1947); Field (1988); Hankins (1991), vol. 1, pp. 267-359.
2. Yates (1964), pp. 62-83; Walker (1972), pp. 30-59.
3. Garin (1961); Secret (1964), pp. 24-43.

parcursul transmiterii) sau pe contextele lor istorice[1]. Dacă scopul lui Bruni a fost să le vorbească despre cultura greacă şi romană concetăţenilor săi, fiind convins că exemplele clasice pot fi relevante pentru epoca în care trăia, Poliziano a făcut şcoală pentru propria lui plăcere şi a scris în primul rînd pentru colegii săi erudiţi.

Pe scurt, mişcarea florentină „neoplatonică", cum o numesc acum specialiştii, era interesată de cunoaşterea ezoterică oferită unor grupuri restrînse de iniţiaţi. Aceste evoluţii au coincis cu o deplasare a interesului de la arta publică înspre cea privată. În opoziţie cu prima perioadă a secolului, operele cele mai faimoase erau comenzi private, precum Palazzo Medici sau celebra *Primavera* a lui Botticelli, pictură care putea fi văzută doar de puţini oameni şi care era - date fiind trimiterile sale la literatura şi filosofia clasică - inteligibilă pentru şi mai puţini[2].

Roma, Neapole şi Milano

Prima etapă a receptării Renaşterii a fost răspîndirea inovaţiilor florentine în alte părţi ale Italiei. Receptarea a fost susţinută prin intermediul „politicii culturale" a lui Cosimo şi Lorenzo de Medici, care au făcut eforturi să-i plaseze pe artiştii florentini la curţile nobiliare din Roma, Neapole, Mantova, Ferrara şi în alte părţi[3]. Cu toate acestea, este important să evităm o interpretare „florentinocentrică" a mişcării, care să nege inovaţiile datorate locuitorilor altor regiuni.

De exemplu, printre umaniştii de frunte de la începutul secolului al XV-lea s-au numărat patricianul veneţian Francesco Barbaro, Pietro Paolo Vergerio, care venea din Capodistria, aşezare din nord-estul extrem al Italiei, şi Antonio Loschi, venit din Vicenza. Pentru toţi aceşti trei oameni, anii petrecuţi la Florenţa, în cercul lui Salutati şi Bruni, au fost foarte importanţi,

1. Branca (1973); Grafton (1991), pp. 47-75.
2. Dempsey (1992).
3. Warnke (1985), pp. 46-54.

dar ei erau umanişti, prin interesele lor, încă dinainte de a vizita Florenţa. Descoperirea manuscriselor antice nu a constituit monopolul învăţaţilor toscani. De exemplu, în Lodi, lîngă Milano, episcopul local a descoperit scrierile lui Cicero despre retorică. Umanistul sicilian Giovanni Aurispa a adus din Constantinopol în Italia, în 1420, aproximativ două sute de manuscrise. De aceea, ar trebui să fim atenţi, rînd pe rînd, la Roma, Neapole, Milano, la micile curţi nobiliare din nord ca Ferrara şi Mantova şi, în fine, la Veneţia.

Cel puţin cîţiva ani, la mijlocul veacului al XV-lea, Roma a fost un centru al umanismului mai important decît Florenţa[1]. În această perioadă au devenit papi doi umanişti, Nicolae al V-lea şi Pius al II-lea. Nicolae a comandat o serie de traduceri din greaca clasică în latină, cerîndu-i lui Poggio, care învăţase în cele din urmă greceşte, să-l traducă pe Xenofon, iar umanistului Lorenzo Valla din Roma să-l traducă pe Tucidide. Nicolae mai avea şi un plan de reconstrucţie a Romei, iar Alberti şi-a prezentat tratatul de arhitectură în faţa aceluiaşi papă. Cancelaria papală era o întreprindere mult mai vastă decît cancelaria republicii florentine şi oferea de lucru unui grup de umanişti de marcă, dînd învăţaţilor din diferite părţi ale Italiei şansa de a se întîlni. Bruni a lucrat aici între 1405 şi 1415. Poggio, care a lucrat şi el la cancelarie, şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii la Roma (din acest motiv i-a scris atît de multe scrisori prietenului său, Niccoli, aflat în Florenţa).

La fel s-a întîmplat şi cu învăţatul Flavio Biondo, a cărui activitate în serviciul papei i-a lăsat suficient timp să scrie cîteva cărţi. În una dintre ele, *Roma restaurată*, Biondo a descris şi a evocat clădirile oraşului vechi, templele, teatrele, băile, porţile, obeliscurile sale şi aşa mai departe. În continuarea la acest volum, *Italia ilustrată*, el şi-a extins abordarea la întreaga Italie, împărţită în cele paisprezece regiuni tradiţionale ale sale. *Italia ilustrată*, terminată în 1453, s-a dovedit un studiu exemplar pentru ceea ce era cunoscut sub denumirea de „corografie" – un studiu al istoriei

---

1. Holmes (1986).

Figura 2 – Schiţă a profesorului pe marginea caietului unui elev al lui Pomponio Leto (Biblioteca Apostolica Vaticana).

locale, incluzînd personalităţile zonei, dar acordînd atenţie în special culturii materiale, bisericilor, pieţelor, podurilor şi aşa mai departe[1].

Un singur umanist de frunte s-a născut şi a fost educat la Roma: Lorenzo Valla, care a şi predat la universitatea de aici, printre studenţii săi numărîndu-se Pomponio Leto, care mai tîrziu a devenit lector la aceeaşi instituţie (figura 2). Valla poate fi descris drept copilul teribil al umanismului, fiind faimos pentru sarcasmul său chiar şi în vremea aceea, cînd învăţaţii aveau limba ascuţită. El i-a atacat pe filosofi pentru că l-au criticat pe Aristotel, a atacat jargonul cărturarilor (căruia îi prefera limbajul obişnuit), pe avocaţi pentru că au îndrăznit să respingă autoritatea lui Bartolus (un jurist italian din secolul al XIV-lea) şi pe retori (inclusiv pe Poggio) deoarece îl preferau pe Quintilian lui Cicero. Hipersensibilitatea lui Valla faţă de limbaj l-a făcut, ca şi pe Petrarca, un critic eficient al textelor lui Titus Livius. În prefaţa la gramatica latină pe care a scris-o, „Eleganţe" (*Elegantiae*), Valla susţinea că latina de calitate a înflorit o dată cu Imperiul Roman şi a decăzut tot o dată cu el, ca rezultat al invaziilor barbare. „Nu numai că nimeni nu a vorbit corect latina timp de mai multe secole, dar nici nu a înţeles-o nimeni cum trebuie la lectură... ca şi cum, după căderea Imperiului Roman, nu se cădea ca limba romană să fie vorbită sau înţeleasă".

Faptul că era conştient de schimbările petrecute în limba latină de-a lungul secolelor i-a permis lui Valla să vadă că faimoasa „Donaţie a lui Constantin", un document potrivit căruia împăratul, după convertirea sa la creştinism, i-ar fi dăruit papei pămînturile cunoscute mai tîrziu ca statele Bisericii, era un fals redactat la secole după moartea lui Constantin. Valla era, de asemenea, conştient că vechile texte juridice romane au fost corupte în procesul de transmitere de-a lungul veacurilor şi a oferit sugestii pentru corectarea lor, susţinînd că avocaţii epocii sale nu înţelegeau vechile instituţii romane. Latura constructivă a filologiei lui Valla se poate vedea în lucrarea sa *Însemnări pe marginea Noului*

1. Weiss (1969).

Testament, dedicată papei Nicolae al V-lea, în care a clarificat sensul unor pasaje, graţie cunoştinţelor sale de greacă[1].

Cîteva dintre lucrările importante ale lui Valla nu au fost scrise la Roma, ci la Neapole, în anii 1430-1440, cînd se afla la curtea regelui Alfonso de Aragon, fiind angajat ca secretar regal. Alfonso era interesat de Antichitatea clasică. I se citise istoria Romei scrisă de Titus Livius şi colecţiona monede romane (de obicei, regele îşi lua cu el la drum o cutie de fildeş care conţinea monedele cu Augustus). Alfonso a invitat la curtea sa un grup de umanişti talentaţi, care se luptau între ei ca să-i cîştige atenţia. De exemplu, sicilianul Antonio Beccadelli primise o mie de ducaţi ca să strîngă o colecţie de istorioare (după modelul povestirilor lui Xenofon despre Socrate) care îl prezentau pe Alfonso ca pe un principe perfect. Ligurianul Bartolomeo Fazio a fost numit istoricul curţii regale şi a scris o biografie a regelui, dar şi o culegere de biografii ale oamenilor iluştri din epoca sa. Este interesant de văzut cine a fost calificat ca ilustru. Alături de principi şi soldaţi găsim umanişti ca Leonardo Bruni şi artişti ca Donatello.

Un alt centru important al umanismului din secolul al XV-lea a fost oraşul Milano. Antonio Loschi, de exemplu, cancelar milanez, a scris împotriva Florenţei şi a fost ţinta invectivelor lui Salutati şi Bruno. Piero Candido Decembrio a scris un text encomiastic la adresa oraşului Milano, în maniera în care l-a scris Bruni pe al său la adresa Florenţei – dar şi în replică la acesta. Cancelaria din Milano, pe vremea cînd la putere s-au aflat familiile Visconti şi Sforza, a fost un centru al culturii umaniste. Într-o scrisoare din 1488, umanistul Jacopo Antiquario amintea că i-a găsit „pe cîţiva dintre funcţionarii tineri neglijînd treburile principelui şi pierduţi în studiul unei cărţi" – *Miscellanea* lui Poliziano.

Şi artele au fost supuse reformei. De exemplu, arhitectul florentin Antonio Avellino, cunoscut sub numele de „Filarete", termenul grecesc pentru „iubitor de virtute", a venit la Milano în 1451 şi a proiectat Ospedale Maggiore, o clădire care – ca şi Spitalul Orfanilor al lui Brunelleschi din Florenţa – simboliza o

1. Gaetta (1955) ; Kelley (1970), pp. 29-50 ; Camporeale (1972) ; Bentley (1987), pp. 84-137.

ruptură cu trecutul. Filarete l-a elogiat pe Brunelleschi pentru că a revigorat „stilul antic de a clădi" şi şi-a îndemnat colegii să abandoneze ceea ce el numea „stilul modern" (cu alte cuvinte, stilul gotic) pe care l-au introdus barbarii în Italia. „În arhitectură, cine se ghidează după metoda antică", scrie el, „face exact acelaşi lucru ca un om de litere care se străduieşte să reproducă stilul clasic al lui Cicero şi Vergiliu". La fel ca şi succesorul său, Leonardo da Vinci, sosit la Milano în jurul anului 1480, Filarete a ilustrat importanţa unei diaspora formate din artişti florentini pentru răspîndirea stilului clasic în toată Italia. Pe de altă parte, capela Colleoni din Bergamo, proiectată pe la 1470 de un artist lombard, Giovanni Antonio Amadeo, a ilustrat importanţa ecotipurilor locale. Capela este clasică în multe dintre detaliile sale, inspirată de Filarete şi poate şi de acţiunile de căutare de antichităţi întreprinse de umaniştii din nordul Italiei. Totuşi, cu greu poate fi găsit ceva mai diferit de stilul simplu florentin. Orice spaţiu disponibil a fost umplut cu îngeraşi dolofani, medalioane reprezentînd capete de împăraţi romani şi alte formule clasice decorative precum frunzele de acantă, ghirlande, urne şi panoplii cu platoşe, arme şi scuturi antice[1].

Ferrara, Mantova şi Veneţia

Unele dintre exemplele citate în secţiunea anterioară sugerează că noile forme de artă şi literatură i-au atras în egală măsură pe principi şi republicile acelei vremi, asociind regimurile acestora cu prestigiul Romei antice. Totodată, unii cîrmuitori par să fi fost interesaţi de asemenea lucruri, cel puţin în parte, pentru propria lor plăcere, entuziasmul lor faţă de Antichitate fiind stîrnit de pe vremea cînd erau încă tineri.

Importanţa şcolilor umaniste se vede cel mai limpede în cazul a două curţi nobiliare mici, Ferrara şi Mantova. Guarino din Verona, care a studiat la Constantinopol, a fost invitat în 1429 să pună bazele unei şcoli la Ferrara, în primul rînd pentru famila

1. Schofield (1992).

Este, conducătorii oraşului. Guarino a încercat să educe atît caracterul, cît şi intelectul, cu ajutorul tratatului moral al lui Cicero, *De officiis*, şi cu ajutorul lui Plutarh. Unul dintre foştii săi elevi, Vittorino da Feltre, fusese deja invitat la Mantova, în 1423, de familia Gonzaga, care conducea oraşul. Vittorino, care a predat acolo peste douăzeci de ani, se ocupa, ca şi Guarino, atît de formarea individului, cît şi de pregătirea lui intelectuală. Şi el s-a folosit la clasă de opera lui Plutarh. Învăţatul şi-a încurajat elevii să joace jocuri şi a încercat să facă procesul de învăţare cît mai plăcut cu putinţă. Un fost elev îşi amintea că Vittorino „le-a oferit învăţăceilor săi ocazia să practice cît mai mult arta oratoriei, cerîndu-le să pledeze în public în procese închipuite ca şi cum s-ar afla în faţa cetăţenilor sau a Senatului".

Datorită lui Guarino şi lui Vittorino, principii din următoarea generaţie erau bine familiarizaţi cu ideile umanismului : Leonello şi Borso d'Este din Ferrara, Ludovico Gonzaga din Mantova şi fostul elev al lui Vittorino, Federico da Montefeltro, din Urbino. Chiar dacă educaţia nu afecta comportamentul politic al respectivilor principi, cel puţin le influenţa atitudinea faţă de artă. De exemplu, Leonello a scris poeme şi a colecţionat manuscrise ale clasicilor, iar Ludovico Gonzaga i-a comandat lui Alberti proiectul unei biserici pe care s-o ridice în Mantova şi l-a invitat pe Andrea Mantegna să fie pictorul său de curte.

Cît despre Federico din Urbino, acesta a fost un soldat profesionist care a încercat să îmbine armele cu literele. Un portret de-al lui Federico ni-l arată citind o carte şi îmbrăcat în armură, ca o ilustrare a combinaţiei amintite. Biblioteca sa de manuscrise era celebră în epocă. Ne putem face o idee despre orizontul preocupărilor sale intelectuale doar privind friza cu figuri de oameni iluştri pe care a comandat-o pentru camera lui de studiu. Acolo se găseau douăzeci şi opt de figuri, dintre care zece aparţineau Antichităţii (Platon şi Aristotel, Cicero şi Seneca, Homer şi Vergiliu, aşa cum ne-am fi putut aştepta, dar şi Euclid, Hipocrate, Ptolemeu şi Solon, care reprezentau matematica, medicina, cosmologia şi ştiinţele juridice). Patru dintre aceşti oameni iluştri erau Părinţi ai Bisericii, în vreme ce printre moderni se numărau Dante, Petrarca şi fostul profesor al ducelui, Vittorino da Feltre.

Printre figurile moderne se număra şi Duns Scotus, o amintire vie a faptului că nu toţi umaniştii manifestau acelaşi dispreţ precum Petrarca, Bruni şi Valla faţă de cărturari.

O figură familiară la aceste curţi nobiliare mici era Pisanello, care a lucrat în slujba lui Ludovico Gonzaga şi a lui Leonello d'Este, dar şi a regelui Alfonso de Aragon. Pisanello era celebru în cercurile umaniste. O epigramă compusă de un umanist din Urbino îl compară cu sculptorii antici Fidias şi Praxitele. Inovaţia cea mai de impact a lui Pisanello a fost seria sa de medalii, care urmau modelul monedelor antice romane. Ca şi moneda, medalia era „bătută" folosindu-se un mulaj. Nouă era ideea de a folosi această tehnică în scopul producerii de imagini personalizate, pe care proprietarul să le poată arăta prietenilor, rudelor sau clienţilor. Medalia reprezenta în mod normal pe o parte un portret din profil, iar pe cealaltă o imagine simbolică sau o emblemă heraldică, alături de o inscripţie care permitea privitorului să descifreze respectiva emblemă.

Pisanello reprezintă un exemplu remarcabil pentru ceea ce lingviştii numesc „schimbare de cod", întrucît alterna stilurile renascentist şi gotic, în funcţie de client şi de ocazie. El a realizat la Mantova, în anii 1440, fresca unei camere, care ilustra aventurile cavalerilor de la curtea regelui Arthur şi era, poate, mobilată cu o Masă Rotundă. Entuziasmul persistent pentru spiritul cavaleresc se poate vedea şi din practica turnirurilor, din comenzile pentru manuscrise de romane cavalereşti şi din numele cîtorva principi şi principese din secolul al XV-lea, ca de exemplu Galeazzo (Galahad), Isotta (Isolda), Leonello (Lionel) şi aşa mai departe. Acest entuziasm coexista cu pasiunea unora dintre aceiaşi principi pentru manuscrisele lui Plutarh, pentru monedele romane ori pentru picturile lui Piero sau ale lui Mantegna[1].

Andrea Mantegna a fost pictor de curte al familiei Gonzaga din Mantova vreme de mai bine de patruzeci de ani. Opera sa impresionează prin felul în care artistul stăpîneşte perspectiva şi prin calităţile sale monumentale. Mantegna rezistă însă şi datorită

1. Woods-Marsden (1988) ; Paoletti şi Radke (1997), pp. 246-250, 281-293.

combinaţiei sale de calităţi artistice şi umaniste. Pictorul le-a fost prieten învăţaţilor şi le-a împărtăşit entuziasmul faţă de antichităţile romane, sentiment vizibil în opera sa, mai cu seamă în seria de nouă pînze de dimensiuni mari cunoscută sub numele de *Triumfurile lui Cezar*. Preocuparea sa pentru detaliile precise ale armurilor şi armelor soldaţilor romani dovedeşte faptul că Mantegna era conştient de existenţa anacronismului, precum şi atenţia cu care a studiat monedele antice şi sculpturile cum sînt basoreliefurile de pe Columna lui Traian din Roma[1].

Am lăsat la urmă Veneţia deoarece această republică, faimoasă pentru stabilitatea ei, accepta relativ încet schimbarea. Patricienii veneţieni Francesco Barbaro, Ermolao Barbaro cel Bătrîn şi Leonardo Giustinian erau cu toţii foşti elevi ai lui Guarino din Verona, iar ideile lor umaniste au persistat şi după ce au trecut pragul vieţii adulte. Francesco, de exemplu, a combinat activitatea în diplomaţie şi funcţiile publice cu „vînătoarea" de cărţi şi scrierea unui tratat despre căsătorie. Cu toate acestea, abia la sfîrşitul secolului al XV-lea veneţienii au început să aibă o contribuţie semnificativă la *studia humanitatis*. De exemplu, Ermolao Barbaro cel Tînăr a fost unul dintre prietenii lui Poliziano şi, la fel ca acesta, un important critic de text. A ţinut la universitatea din Padova prelegeri pe tema *Eticii* şi a *Politicii* lui Aristotel, întorcîndu-se la originalul grecesc (aşa cum făcuse şi Leonardo Bruni în traducerile sale, dar cu o generaţie mai înainte) şi încercînd să stabilească ce a vrut să spună Aristotel, despuind textul de straturile de comentarii ale filosofilor medievali şi arabi[2].

Datorită conservatorismului lor sau alternativelor pe care le oferea acest oraş cosmopolit, veneţienii au rezistat o vreme invaziei noului stil şi în artele vizuale. De exemplu, în jurul anului 1470, fraţii Bellini – Gentile şi Giovanni – şi-au dezvoltat un stil propriu de a picta. În cazul lui Gentile, una dintre mărcile distinctive ale stilului său era interesul faţă de Orientul Mijlociu, stimulat de o vizită pe care a făcut-o la Istanbul pentru a picta portretul sultanului. Poate că nu e o coincidenţă faptul că aproximativ în

1. Greenstein (1992).
2. Branca (1973).

perioada întoarcerii lui Bellini la Veneţia meşteşugarii au început să facă uz de formulele decorative cunoscute sub numele de „arabescuri". Acestea s-au răspîndit din Veneţia şi, probabil, din Spania către alte părţi ale Europei[1].

De asemenea, la sfîrşitul secolului al XV-lea, în oraş au fost ridicate o serie de clădiri *all'antica* (printre ele, biserica Santa Maria Formosa), proiectate de Mauro Coducci, care păreau şi mai impresionante datorită albului strălucitor al pietrei de Istria utilizate la construcţia lor. Unele biserici, cum ar fi San Giovanni Grisostomo, au fost făcute după planuri bizantine. În consecinţă, s-a susţinut că arhitectura din Veneţia, care a avut legături strînse şi de lungă durată cu Constantinopolul, a trecut printr-o reînviere bizantină, respingînd nu doar stilul gotic, ci şi alternativa florentină[2].

Atît oraşele, cît şi curţile nobiliare s-au distins prin diverşi istorici şi diverse medii favorabile noilor tendinţe în artă şi în umanism. A stabili ce mediu a fost cel mai favorabil ne este mai puţin util decît să evidenţiem complementaritatea rolurilor acestora. Locuitorii oraşelor-republici şi-au dat seama că e mai uşor să se identifice cu romanii republicani. Oraşele meşteşugăreşti – şi mai ales Florenţa – au fost centre de instruire a artiştilor şi de instituire a ceea ce am putea numi o tradiţie a inovaţiilor. Pe de altă parte, curţile constituiau medii în care oamenii talentaţi puteau fi aduşi din diverse locuri dacă guvernanţii erau interesaţi[3].

În secolul al XV-lea, dacă nu cumva mai tîrziu, curţile nobiliare păreau să aibă de oferit femeilor interesate de învăţătură şi de arte o ambianţă mai favorabilă decît oraşele. Este adevărat că, în Florenţa, Alessandra Scala, fiica umanistului Bartolomeo, a putut să se dedice studiului literaturii clasice, ca şi echivalenta sa veneţiană Costanza Barbaro, fiica umanistului Francesco. O altă veneţiană, Cassandra Fedele, a ţinut discursuri în public, în prezenţa dogelui şi la universitatea din Padova, iar în Verona,

---

1. Morison (1955); Raby (1982); Brown (1988); Paoletti şi Radke (1997), pp. 258-280.
2. McAndrew (1969); Howard (1980), pp. 114-127.
3. Warnke (1985).

nobila Isotta Nogarola a avut şi ea preocupări umaniste. Totuşi, acestor femei nu le-a fost uşor să se facă acceptate de umaniştii bărbaţi[1].

Pe de altă parte, la nivelul curţilor nobiliare, femeile au putut să joace şi alte roluri decît cele de mame şi soţii, iar faptul că umaniştii de sex masculin le-au acceptat sau nu a contat mai puţin. Cecilia Gonzaga, fiica lui Ludovico, conducătorul Mantovei, a fost educată de Vittorino da Feltre şi i-a comandat lui Pisanello o medalie. Battista de Montefeltro (mătuşa lui Federico), pentru care Bruni a scris *De studiis*, provenea dintr-o familie care a guvernat Urbino. Ea a scris cărţi şi a ţinut un discurs în latină atunci cînd împăratul a făcut o vizită la curtea sa. Preocupările culturale ale Isabellei d'Este sînt şi mai cunoscute (vezi *infra*, p. 104). Curţile nobiliare şi princiare din alte părţi ale Europei au oferit posibilităţi similare, pe care le vom discuta în următorul capitol.

1. Grafton şi Jardine (1986), pp. 29-57; King (1980).

2. Receptare şi rezistenţă

Pe lista descoperirilor evidenţiate în capitolul precedent rămîne de adăugat încă una : descoperirea noii culturi italiene de către restul Europei, fenomen care s-a petrecut treptat.

În secolele al XIV-lea şi al XV-lea, cultura europeană a fost, în esenţă, una medievală. Să ne întoarcem la cele trei trăsături principale descrise în capitolul 1 : arta gotică a continuat să înflorească în multe regiuni, ca şi cum Brunelleschi n-ar fi existat niciodată. Departe de a fi ajuns la un capăt de drum, ea a dezvoltat noi forme în arhitectură, cum ar fi stilurile „flamboaiant" şi „perpendicular". Filosofia scolastică a continuat şi ea să se dezvolte în direcţii noi în epoca lui Duns Scotus şi a lui William Ockham. Valorile spiritului cavaleresc au fost exprimate în noi romane, precum catalanul *Tirant lo Blanc* şi englezescul *Morte d'Arthur*. Ambele au fost scrise în jurul anului 1460, cu alte cuvinte, cam în perioada în care Mantegna a fost la Mantova şi cu zeci de ani mai tîrziu faţă de momentul cînd şi-au scris operele umaniştii italieni Alberti, Poggio şi papa Pius al II-lea, el însuşi autorul unei ficţiuni în proză, „Povestea a doi îndrăgostiţi" (*De duobus amantibus*).

Lumea culturii italiene descrise de Jakob Burckhardt coexistă astfel cu lumea franco-flamandă evocată de istoricul olandez Johan Huizinga[1]. Care au fost legăturile generaţiilor următoare cu Renaşterea? În celebra sa lucrare *Amurgul Evului Mediu* (1919), Huizinga i-a călcat pe urme lui Burckhardt şi, în acelaşi timp, l-a concurat şi s-a distanţat de el. I-a călcat pe urme în

1. Huizinga (1919).

sensul că a produs o lucrare de istorie culturală concepută cu vioiciune, în care viaţa socială a acestei perioade era văzută prin prisma artei şi literaturii ei. El a pus în egală măsură accentul pe rivalităţile sociale şi pe realismul artistic, dar a susţinut ideea că italienii nu au fost pionierii evoluţiilor respective. De asemenea, Huizinga s-a distanţat de Burckhardt prin accentul pus mai degrabă pe continuitate decît pe schimbare, pe procesele de elaborare a tradiţiilor medievale – cum ar fi stilul gotic şi spiritul cavaleresc – mai curînd decît pe căutarea inovaţiei. Istoricul olandez şi-a ales cu grijă metafora „amurgului" Evului Mediu, în ideea de a exprima concomitent sensul de maturitate şi cel de declin.

O Renaştere sau două?

Unii istorici din perioada recentă sînt mai impresionaţi decît Huizinga de inovaţiile culturale asociate curţii Burgundiei, care în secolul al XV-lea a reprezentat un model cultural pentru o mare parte din Europa. Spre exemplu, picturile în ulei, ca şi folosirea pînzei în locul lemnului au fost o descoperire flamandă din secolul al XV-lea, atribuită lui Jan van Eyck, un pictor de prim rang de la curtea Burgundiei[1]. În Franţa şi în Flandra s-au făcut şi o serie de inovaţii importante şi relevante, mai ales în muzică. De pe la 1320, a început să se vorbească despre „noua artă" (*ars nuova*) muzicală, despre „noua şcoală" ori despre „moderni". Chiar şi ideea de „renaştere" poate fi găsită în scrierile compozitorului flamand Johannes de Tinctoris, care descrie stilul unor compozitori de genul lui Guillaume Dufay. Alţi compozitori importanţi în stilul polifonic al timpului au fost Johannes Ockeghem, Heinrich Isaak şi Josquin des Prez.

Din aceste motive, unii învăţaţi vorbesc de „două Renaşteri" în secolul al XV-lea, avîndu-şi centrele în Italia de nord, respectiv sudul Ţărilor de Jos, cele mai urbanizate regiuni din Europa acelor vremuri[2].

1. Panofsky (1953).
2. Hale (1993).

Ca şi în cazul Italiei, mişcarea franco-flamandă a influenţat şi alte zone. De exemplu, în 1431, regele Alfonso de Aragon (care nu era încă stăpînitorul Neapolelui) l-a trimis pe un pictor din Valencia, Luis Dalmau, să studieze în Flandra cu van Eyck. Regele englez Edward al IV-lea, care a trăit în exil la Bruges înainte de a ajunge la tron, a avut o vastă bibliotecă de manuscrise, operă a scribilor şi ilustratorilor flamanzi. Henry al VII-lea al Angliei a fost şi el un protector al artiştilor şi scriitorilor francezi şi flamanzi. De altfel, s-a susţinut ideea că Renaşterea engleză ar fi fost mai îndatorată Burgundiei decît Italiei[1]. Un exemplu mai complex de schimb cultural îl reprezintă pictorul Michel Sittow, născut în Reval (Tallin) şi educat la Bruges, activitatea sa desfăşurîndu-se la curţile regale ale Isabellei de Castilia şi Christian al II-lea al Danemarcei, cărora le-a pictat portretele.

Ideea a două renaşteri paralele în mediul urban – una în nord şi alta în sud – este revelatoare, cu condiţia să ne amintim două lucruri. În primul rînd, artiştii şi scriitorii burgunzi, spre deosebire de cercul inovatorilor din Florenţa începutului de secol XV, nu au provocat o ruptură radicală faţă de ceea ce a fost înaintea lor. În acest sens, Huizinga avea dreptate să vadă schimbarea în termenii unui amurg. De exemplu, Claus Sluter, venit din nordul Ţărilor de Jos, a realizat monumentul funerar al ducelui Filip cel Îndrăzneţ al Burgundiei şi a fost unul dintre marii sculptori ai vremii sale. Ca şi Donatello (mai tînăr decît el cu nişte ani), Sluter a fost şi rămîne memorabil datorită individualităţii figurilor create de el şi a felului în care a exprimat emoţiile lor. Totuşi, spre deosebire de Donatello, el nu s-a inspirat din statuile clasice, de aceea opera sa are un aspect mai tradiţional[2].

O problemă similară poate fi remarcată în cazul scrierilor istorice. Opera lui Georges Chastellain, care în 1455 a fost numit cronicar oficial al ducelui Filip cel Bun al Burgundiei, evoluează faţă de tradiţia cronicii laice aşa cum a fost ea ilustrată de Jean Froissart (să zicem), care a scris cu un secol mai devreme. Chastellain se concentrează mai degrabă pe naraţiune şi pe descrierea plină de viaţă

1. Kipling (1977).
2. Morand (1991).

a evenimentelor – în special a ceremoniilor – decît pe analiza intenţiilor sau a consecinţelor faptelor, asemenea lui Leonardo Bruni sau modelelor sale din Antichitate (vezi *supra*, pp. 45-46). Memoriile diplomatului Philippe de Commynes, scrise cam între anii 1480 şi 1490, oferă cîteva observaţii pătrunzătoare legate de lumea politică a epocii sale. Descrierea pe care a făcut-o bătăliei din Montlhéry, la care a luat parte în 1465, este remarcabilă din două motive. Detaliul viu şi realist, ca în scena arcaşilor care-şi beau vinul descălţaţi de cizme înainte de bătălie, aminteşte de Froissart sau de picturile flamande ale epocii. Pe de altă parte, impresia generală de haos lipsit de glorie îi poate aminti unui cititor modern de scena bătăliei de la Waterloo descrise de Stendhal sau de cea de la Borodino zugrăvită de Tolstoi în *Război şi pace*. Felul de a gîndi al lui Commynes şi fascinaţia sa faţă de maşinaţiile politice aminteşte uneori de mai tînărul său contemporan Machiavelli, şi nu sîntem deloc surprinşi cînd descoperim că opera sa a fost apreciată în secolul al XVI-lea, cînd a şi fost tradusă în latină, italiană şi engleză. Totuşi, din reflecţiile lui Commynes lipseşte trimiterea constantă pe care o făcea Machiavelli la Roma antică. Prietenul său italian, Francesco Gaddi, a intrat în cercul lui Ficino şi al lui Poliziano, dar Commynes nu s-a arătat interesat de umanismul italian[1].

Cea de-a doua condiţie, cumva opusă celei dintîi, pentru acceptarea ideii că au existat două renaşteri este aceea că independenţa uneia faţă de cealaltă nu ar trebui exagerată. Preocuparea faţă de reînvierea tradiţiei clasice nu s-a restrîns la Italia nici măcar în secolul al XIV-lea, după cum o dovedeşte apariţia traducerilor. De exemplu, în 1373, ducele de Bourbon a comandat o traducere a lucrării *Amicitia* a lui Cicero în franceză. Carol Temerarul, duce al Burgundiei, a fost educat de un profesor particular cu preocupări umaniste, care a comandat unui scrib din Bruges copia unui manuscris al lui Leonardo Bruni (alături de o copie după istoricul antic Sallustius). Carol însuşi, asemeni contemporanului său Alfonso de Aragon, avea obiceiul să asculte lecturi

1. Archambault (1974).

din Titus Livius. Ducele moştenise o bibliotecă bună, în care se găseau Cicero, Titus Livius, Ovidiu, Seneca şi alţi autori clasici. Un portughez de la curtea sa, Vasco da Lucena, i-a dedicat ducelui o traducere în franceză a *Educaţiei lui Cyrus* de Xenofon (o versiune realizată după traducerea în latină a lui Poggio, nu după originalul grecesc)[1].

Frăţia Oamenilor de Rînd, un grup de laici format în secolul al XIV-lea, care trăia într-o comunitate asemănătoare cu cea a călugărilor, a înfiinţat o reţea de şcoli în oraşele din Ţările de Jos, printre care Gouda, Zwolle, Deventer şi Liège. Prin respingerea scolasticii şi preocuparea lor faţă de literatura latină, liderii Frăţiei se aseamănă cu umaniştii italieni. De aceea, nu este nici o surpriză că umanistul cel mai faimos se va alege dintre foştii lor elevi. E vorba de Erasmus[2].

Pe scurt, în secolul al XV-lea, preocuparea faţă de tradiţia clasică nu a constituit un monopol italian, deşi în Italia această tradiţie a avut cele mai profunde efecte asupra artelor, mai ales asupra artelor vizuale. În acest context ar trebui, probabil, să situăm şi o altă mişcare de la periferia Europei, aşa-numita „reînviere a stilului romanic" din Scoţia secolului al XV-lea, întoarcerea la coloanele de formă cilindrică şi la ferestrele şi cadrele de uşi cu partea superioară rotunjită din catedralele din Aberdeen şi Dunkeld[3]. Poate că este doar o coincidenţă faptul că uşa de intrare a abaţiei Melrose datează din jurul anului 1420, cînd Brunelleschi se implica în reformarea arhitecturii, revenind la modelele italiene romanice, despre care el credea că sînt cele clasice. Sau gîndeau şi scoţienii la fel?

Fie că vorbim sau nu de două renaşteri, important este să ne amintim de schimburile culturale dintre nord, reprezentat mai ales de Ţările de Jos, şi sud, reprezentat în special de Italia[4]. Compozitorii flamanzi, mai ales Heinrich Isaak şi Josquin des Prez (ambii angajaţi la curtea din Ferrara), ca şi Adriaan Willaert

1. Gallet-Guerne (1974).
2. Hyma (1950).
3. Campbell (1995b).
4. Warburg (1932).

(care a lucrat în Veneţia) s-au bucurat în Italia de un prestigiu extraordinar. În 1477, atunci cînd Tinctoris a scris despre renaşterea muzicală flamandă, el trăia la Neapole, astfel încît s-ar putea ca metafora renaşterii să-i fi devenit familiară în Italia.

Cît despre artele vizuale, prinţesa Bianca Sforza din Milano şi-a trimis în 1460 pictorul curţii, pe Zanetto Bugatto, în Ţările de Jos, pentru a-i fi ucenic lui Rogier van der Weyden. Cînd Bartolomeo Fazio (vezi *supra*, p. 60), un umanist de la curtea lui Alfonso de Aragon, a scris o serie de biografii de oameni iluştri ai timpului său, Jan van Eyck şi Rogier van der Weiden se numărau printre aceştia. În jurul anilor 1470, artiştii din Ţările de Jos au introdus în Italia arta picturii pe pînză. În acelaşi deceniu, Justus din Ghent a lucrat la curtea lui Federico da Montefeltro, la Urbino. Picturile de altar ale *Adoraţiei* lui Hugo van der Goes, un alt maestru din Olanda, au fost puse în anul 1483 în capela Portinari din Florenţa.

Contactele culturale – personale sau prin intermediul cărţilor – dintre umaniştii italieni şi alţi europeni au devenit şi ele tot mai frecvente. Petrarca a vizitat Parisul, Köln-ul şi Praga. Poetul şi diplomatul englez Geoffrey Chaucer a călătorit prin Italia în 1373, iar poeziile pe care le-a scris ulterior relevă interesul său faţă de operele lui Petrarca şi Boccaccio. Învăţatul francez Laurent de Premierfait i-a tradus atît pe Boccaccio, cît şi pe Cicero.

Pe scurt, nu trebuie să considerăm de la sine înţeles faptul că Italia a fost centrul inovaţiilor culturale în Europa secolului al XV-lea şi că restul continentului a reprezentat doar periferia. Pe de altă parte, este imposibil să ignorăm importanţa răspîndirii ideilor şi formelor culturale dinspre Florenţa, Roma, Veneţia, Milano şi alte părţi ale Italiei către alte zone din Europa. Rolul italienilor a fost deosebit de important acolo unde a fost vorba de răspîndirea ideilor şi formelor greceşti şi romane din Antichitate. În paginile care urmează, cele două teme îngemănate – cea a reînvierii clasicului şi cea a reacţiei europene la cultura italiană – vor constitui preocuparea noastră centrală.

Primele reacţii

Printre cei dintîi care s-au arătat interesaţi de cultura clasică şi, în egală măsură, de cea italiană – o altă dovadă a ideii existenţei a două renaşteri – s-au numărat învăţaţii din Spania sau, mai exact, din Aragon şi Catalonia. Joan Fernàndez de Herèdia, spre exemplu, maestrul aragonez al Cavalerilor Sfîntului Ioan (ioaniţii), a făcut o comandă pentru nişte traduceri din Tucidide şi Plutarh (texte care fuseseră descoperite de puţină vreme în Europa Occidentală). Anii pe care i-a petrecut în Rhodos şi în alte zone din estul Mediteranei i-au trezit interesul pentru cultura greacă. La sfîrşitul secolului al XIV-lea, un text al lui Plutarh ajunge în Italia, probabil prin intermediul versiunii aragoneze a lui Herèdia (lucrată de un episcop spaniol din Rhodos), realizată după o versiune în greaca modernă (operă a unui notar din Salonic). În prima perioadă a Renaşterii, autorii clasici au circulat pe astfel de căi ocolite[1].

Cam în aceeaşi perioadă, şeful administraţiei de la curtea regelui Joan I al Aragonului l-a tradus pe Seneca în catalană. Regele Joan era el însuşi un colecţionar de cărţi căruia îi făcea plăcere să citească „celebrele istorii ale romanilor şi grecilor", printre care şi cele scrise de Titus Livius şi Plutarh. El coresponda pe tema cărţilor cu Herèdia şi cu Giangaleazzo Visconti, duce de Milano. Scriitorul catalan Bernat Metge a fost un admirator al scrisorilor lui Petrarca şi al lucrării sale *Secretum*. Opera cea mai cunoscută a lui Metge, *Lo somni* („Visul"), scrisă în 1398, se inspiră din scrierile lui Petrarca şi ale lui Boccaccio, dar şi din ale lui Cicero[2].

Merită, de asemenea, subliniată importanţa Avignonului în secolul al XIV-lea, ca mediator între Italia şi restul Europei. Datorită prezenţei în acest oraş a papei şi a curţii sale între 1309 şi 1377, Avignon capătă un rol important, fiind la fel de mare ca Florenţa şi dovedindu-se un loc propice pentru contacte

1. Setton (1956); Luttrell (1960).
2. Rubió i Lluch (1917-1918); Rubió (1964).

internaţionale şi inovaţii culturale[1]. În Avignon a crescut Petrarca şi a lucrat pictorul sienez Simone Martini începînd din 1339. Herèdia a trăit aici timp de cîţiva ani, iar Metge a studiat operele lui Petrarca şi Boccaccio tot în Avignon, în 1395. Rolul cultural al oraşului decade abia pe la 1400, după ce papalitatea şi-a stabilit din nou sediul la Roma.

Începînd cam din 1380, Parisul devine şi el un centru de interes faţă de Antichitatea clasică, faţă de cultura italiană şi de „studiile liberale" (*studia liberalia*), cel puţin în rîndurile unui grup restrîns care-i includea pe Jean Gerson, Nicolas de Clamanges şi Jean de Montreuil. Informaţiile rămase despre existenţa acestui cerc ne permit realizarea unui studiu de caz legat de receptarea Renaşterii în nord[2].

Nicolas de Clamanges, un fost secretar al cancelariei papale de la Avignon, a scris că studiile literare au fost „îngropate" în Franţa pînă în epoca sa, cînd ele au „renăscut". El l-a criticat pe Petrarca, deoarece italianul îndrăznise să afirme că în afara Italiei nu se găsesc poeţi sau oratori, dar a învăţat de la el în chestiuni de stil, aşa cum şi Petrarca învăţase de la Cicero şi Quintilian. Discursurile lui Cicero i-au stîrnit un interes deosebit lui Clamanges. Prietenul lui, Gerson, a scris o critică a scolasticismului comparabilă cu cea făcută de Petrarca, atacîndu-i pe adepţii lui Scotus pentru distincţiile lor excesiv de subtile şi aducătoare de confuzie[3].

Un alt prieten de-al lui Clamanges, Jean de Montreuil, l-a admirat pe Petrarca, „celebrul filosof moral", după cum îl numea el, a studiat lucrările în latină ale lui Boccaccio (sau cel puţin *Genealogia zeilor*) şi a corespondat cu Salutati, „cel mai faimos dintre profesori", şi cu Loschi. Ca şi umaniştii italieni, Montreuil a căutat şi a studiat manuscrise aparţinînd lui Cicero şi altor clasici. Pînă şi scrisul său de mînă era, într-un fel, în stil italian. Montreuil a comparat odată o statuie a Fecioarei Maria cu operele sculptorilor greci Praxitele sau Lisip (ale căror nume le cunoştea doar din surse literare). De asemenea, se crede că Montreuil ar

1. Guillemain (1962).
2. Coville (1934); Ouy (1973); Saccaro (1975).
3. Simone (1961).

fi avut inscripţionate pe zidul casei legile conducătorului spartan Lycurg. Montreuil şi colegul său Gonthier Col, cu care a discutat, prin comparaţie, avantajele vieţii active şi cele ale existenţei contemplative, s-au împrietenit cu un om de litere din Milano, Ambrogio de' Migli, dar ulterior s-au certat din pricina poziţiei critice adoptate de Migli faţă de Cicero şi Vergiliu.

Col şi Montreuil erau amîndoi angajaţi ca secretari ai marelui patrician Jean, duce de Berry, fratele regelui Carol al V-lea şi, de asemenea, al lui Filip cel Îndrăzneţ al Burgundiei. Ducele i-a asigurat sprijinul necesar lui Premierfait atunci cînd acesta îl traducea pe Boccaccio şi a încurajat munca lui Christine de Pisan. El deţinea circa trei sute de manuscrise, printre care lucrări de-ale lui Petrarca, Vergiliu, Titus Livius şi Terenţiu. Multe dintre manuscrise erau ilustrate, deoarece posesorul lor era un entuziast al artelor vizuale. Jean iubea construcţiile, tapiseriile, picturile, lucrăturile în aur, cameele, monedele şi medaliile. El a menţinut contacte strînse cu negustorii şi artiştii italieni. Arhitectul italian Filarete a elogiat gustul ducelui şi mai ales o camee romană din colecţia sa[1].

În colecţia ducelui, alături de lucrări *all'antica*, putem găsi lucrări realizate în ceea ce numim stil „gotic". Ca şi în cazul artiştilor şi al patricienilor italieni care îi finanţau înainte de sfîrşitul secolului al XV-lea, ducele nu pare să fi considerat că aceste stiluri diferite se află în opoziţie. La fel, Petrarca a fost adesea perceput de către francezi mai degrabă ca un moralist tradiţional decît ca un critic al culturii medievale tîrzii[2].

Contactele cu Italia

În cei treizeci de ani dintre 1420 şi 1450, contactele dintre învăţaţii şi artiştii italieni şi ceilalţi europeni s-au înmulţit. Datorită Conciliului de la Basel, Poggio a vizitat Elveţia şi Germania, în

1. Meiss (1967), pp. 36-67, 302.
2. Mann (1970, 1980).

vreme ce Aeneas Silvius (Enea Silvio) a ajuns pînă în Scoţia. Pictorul Masolino a lucrat în Ungaria (nu pentru un protector ungur, ci pentru mercenarul italian Pippo Spano). Umanistul Guiniforte Barzizza a mers în 1432 în Catalonia ca să-l slujească pe Alfonso de Aragon, înainte ca regele să cucerească Neapolele. Acesta a fost începutul unei tendinţe în cadrul căreia umaniştii italieni minori au devenit figuri relativ importante în străinătate, mutîndu-se dinspre periferia centrului spre centrul periferiei.

De asemenea, există o mulţime de urme ale străinilor care au vizitat Italia. Rogier van der Weyden a fost în 1450 în Italia pentru a participa la jubileul papal. Alţi artişti – francezul Jean Fouquet (figura 3), flamandul Justus de Ghent şi spaniolul Pedro Berruguete – par să fi mers acolo mai curînd pentru a munci decît pentru a studia : Fouquet la Roma, iar ceilalţi doi la Urbino. Vizitele lor demonstrează mai mult interesul Italiei faţă de nordul Europei decît contrariul. Pe de altă parte, învăţaţii s-au dus în Italia cu intenţia de a studia materii tradiţionale, cum era dreptul ecleziastic, dar, la sosire, cel puţin cîţiva dintre ei au făcut cunoştinţă cu umaniştii. Pe la 1430, clericul polonez Grigore din Sanok s-a dus la Roma din motive ecleziastice, a descoperit aici studiile clasice şi a încurajat predarea lor în Polonia în 1451, cînd a devenit arhiepiscop de Lvov. Reşedinţa sa de la ţară a devenit un centru al umanismului.

În anii 1440, printre vizitatorii Italiei se numărau germanul Albrecht von Eyb, englezul Robert Fleming şi maghiarul Janus Pannonius. Eyb, care şi-a făcut studiile la universităţile din Pavia, Padova şi Bologna şi s-a familiarizat cu opera lui Valla, a scris mai tîrziu un elogiu dedicat oraşului Bamberg, aşa cum făcuseră Bruni pentru Florenţa şi Decembrio pentru Milano. Fleming a studiat cu Guarino, s-a împrietenit cu Platina şi a devenit primul englez despre care se ştie că a învăţat greaca după Robert Grosseteste şi Roger Bacon, în secolul al XIII-lea. Janus Pannonius, alt elev al lui Guarino, a fost unul dintre poeţii de seamă care au scris în latină în secolul al XV-lea[1].

1. Segel (1989), pp. 18-35 ; Weiss (1941), pp. 97-106.



Figura 3 – Jean Fouquet – *Autoportret*, Muzeul Luvru (Uniunea Muzeelor Naţionale/Luvru, Paris). Unul dintre primele autoportrete realizate de un artist din afara Italiei.

Cei care au vizitat Italia s-au întors acasă aducînd cu ei manuscrise. Eyb, de exemplu, avea cîteva manuscrise ale lui Petrarca şi Poggio, ca şi unele manuscrise ale autorilor clasici[1]. Grigore din Sanok deţinea un manuscris al *Genealogiei zeilor* a lui Boccaccio, care-i aparţinuse lui Gonthier Col. Robert Fleming a donat aproximativ şaizeci de cărţi Colegiului Lincoln din Oxford (pe care l-a înfiinţat unchiul său). Printre ele se aflau clasici (cum

1. Melczer (1979), p. 33

ar fi manuscrisul lucrării lui Cicero *Despre îndatoriri*, pe care o copiase cu mîna lui), dar şi cópii ale operelor lui Boccaccio, Bruni, Guarino şi Valla[1]. Florentinul Vespasiano da Bisticci, un vînzător de cărţi din acea epocă, cea a ultimei generaţii de dinainte de apariţia tiparului, odată retras din activitate, s-a ocupat cu scrierea biografiilor unor oameni celebri ai timpului său, mulţi dintre ei foşti clienţi. Printre ei se numărau şase străini care au trăit în Italia şi şi-au adunat aici biblioteci bune. Doi dintre ei erau englezi - William Grey, episcop de Ely, şi John Tiptoft, conte de Worcester -, doi unguri - János Vitéz şi nepotul lui, Janus Pannonius -, unul spaniol - Nuño de Guzmán - şi unul portughez - un anume Velasco.

Cîţiva aristocraţi de marcă şi-au adus cărţi din Italia. De exemplu, Humfrey, duce de Gloucester, fratele lui Henry al V-lea al Angliei, a cumpărat o serie de cópii ale textelor lui Petrarca, Salutati, Bruni şi Poggio, precum şi ale lui Apuleius şi Vitruviu (care nu pare să fi avut vreun impact asupra arhitecturii engleze din acea epocă). El şi-a donat cărţile Universităţii Oxford. Spaniolul Inigo López de Mendoza, marchiz de Santillana, un mare poet al epocii, care scria în ceea ce a fost descris drept „stilul italian" (*itálico modo*), nu s-a dus personal în Italia, dar a avut legături cu Bruni şi alţi umanişti şi a cumpărat manuscrise de la Florenţa prin intermediul lui Nuño de Guzmán. Biblioteca sa includea clasici greci - Homer, Platon, Polibiu, Tucidide - şi latini, dar şi operele unor italieni precum Petrarca, Boccaccio şi Bruni. Fiul său a tradus *Iliada* din latină, în vreme ce prietenul său Enrique de Villena a tradus *Eneida*. Datorită marchizului de Santillana, după cum susţine un contemporan de-al său, arta elocinţei a fost adusă din Italia în Spania (*trayda a nuestra Castilla*)[2].

1. Weiss (1941), pp. 103-104.
2. Weiss (1941), pp. 61-65, 115-118; Diego de Burgos, citat de Schiff (1905), p. 462.

Universităţi, cancelarii, curţi nobiliare şi princiare

Începînd cu mijlocul secolului al XV-lea, universităţile au devenit aşezăminte importante pentru receptarea ideilor venite din Italia. Emigranţii italieni erau uneori angajaţi ca lectori, ca în cazul lui Gregorio din Tifernate, Filippo Beroaldo şi Fausto Andrelini, toţi aceştia predînd la universitatea din Paris. Cam în aceeaşi epocă, alţi umanişti activau în cîteva universităţi din ţările lor. Grigore din Sanok ţinea prelegeri despre Vergiliu la universitatea din Cracovia. La Heidelberg, Peter Luder anunţa în 1456 că va susţine prelegeri despre *studia humanitatis*. La universitatea din Paris greaca era predată deja în 1470, iar la cea din Salamanca, în 1480. În 1477 la Leuven (Louvain) şi în 1484 la Salamanca s-au înfiinţat serii de prelegeri asupra poeziei.

Cancelariile şi curţile nobiliare au constituit la acea vreme alte locuri propice pentru receptarea Renaşterii. Am discutat deja despre importanţa cancelariei florentine (vezi *supra*, p. 43), aceasta fiind uneori luată ca model. Se spune că Petrarca l-a sfătuit pe regele Ungariei să ţină mai puţini cîini şi să angajeze în cancelarie pe cineva care să poată să scrie într-o latină de calitate. Cîţiva conducători din afara Italiei au urmat cel puţin cea de-a doua parte a acestui sfat. Cineva din cadrul cancelariei lui Richard al II-lea al Angliei a scris pe una dintre scrisorile oficiale ale lui Salutati din Florenţa: „De reţinut această scrisoare de bună calitate" (*Nota hic bonam litteram*) [1]. Sub domnia lui Pere el Ceremonioso (tatăl lui Joan I), cancelaria catalană a urmat modelul florentin. Umanistul Alfonso de Palencia, care a trăit în Florenţa, era angajat ca secretar de limbă latină al lui Enrique al IV-lea al Castiliei. János Vitéz, arhiepiscop de Esztergom, care şi-a trimis nepotul, pe Janus Pannonius, să studieze în Italia, a introdus modelele clasice în cadrul cancelariei regale a Ungariei.

Cu toate acestea, înainte de sfîrşitul secolului al XV-lea, puţini conducători din afara Italiei s-au interesat cu seriozitate de arta

1. Citată în Witt (1976), p. 5.

Renaşterii şi de umanism. Printre ei s-a numărat şi René d'Anjou, care a fost în Italia cu ocazia asedierii Neapolelui, între 1438 şi 1441. El a descoperit cultura italiană în timp ce se afla în campanie (aşa cum a făcut ulterior şi Francisc I) şi s-a familiarizat cu operele învăţaţilor şi artiştilor italieni. René l-a angajat pe sculptorul croat italienizat Francesco Laurana, care i-a bătut medalii în stilul lui Pisanello. Prietenul său, patricianul veneţian Jacopo Marcello, i-a arătat o copie a unei cărţi scrise de geograful antic grec Strabon. Biblioteca lui René d'Anjou mai cuprindea lucrări ale lui Platon şi Cicero, Herodot şi Titus Livius, Boccaccio şi Valla[1].

Destul de curios, doi dintre conducătorii cei mai interesaţi de noile forme de cultură se aflau în locuri care ar putea fi considerate foarte bine ca făcînd parte din periferia Europei : Istanbul şi Buda. Mahomed Cuceritorul, sultanul care a cucerit Constantinopolul, nu a respins tradiţia clasică, ba chiar obişnuia să audieze lecturi din textele clasice făcute de un italian, Ciriaco din Ancona. Unul dintre autorii favoriţi ai lui Mahomed, ca şi ai contemporanilor săi Alfonso de Aragon sau Carol Temerarul, era Titus Livius. În ciuda interdicţiei oficiale musulmane cu privire la arta realistă figurativă, sultanul l-a invitat la Istanbul pe Gentile Bellini ca să-i picteze portretul şi le-a comandat portrete şi artiştilor turci[2]. Este puţin probabil ca preocupările lui Mahomed să fi servit drept model în afara cercurilor de la curtea sa, dar în prima perioadă a Renaşterii aşa au stat, în general, lucrurile în Europa Occidentală şi chiar în Italia.

Matei Corvinul, regele Ungariei, a primit o educaţie umanistă (de la polonezul Grigore din Sanok) şi a devenit colecţionar de cărţi şi protector al cărturarilor. Regele a invitat la curtea sa umanişti italieni şi i-a cerut unuia dintre ei, Antonio Bonfini, să scrie o istorie a Ungariei. Bonfini şi-a numit istoria *Decades*, după modelul lui Titus Livius. Matei Corvinul a creat o mare bibliotecă, cumpărînd cărţi din Florenţa şi confiscîndu-i volumele lui Janus Pannonius după ce poetul a conspirat împotriva sa, şi a numit ca bibliotecar un învăţat italian. Regele era interesat de neoplatonism şi a fost în legătură cu Ficino[3].

1. Garets (1946).
2. Babinger (1953) ; Chastel (1966).
3. Csapodi (1969).



Figura 4 – Gian Cristoforo Romano – portret bust al regelui Matei Corvinul (Muzeul Castelului, Budapesta). Un principe renascentist reprezentat ca un împărat roman.

Matei era preocupat şi de arta italiană, interes încurajat de soţia sa italiancă, Beatrice de Aragon, cu care s-a căsătorit în 1476. Beatrice, fiica regelui Neapolelui, i-a studiat pe Cicero şi pe Vergiliu şi era interesată de muzică (Tinctoris chiar i-a dedicat un text). La curtea Ungariei, ea era înconjurată de italieni care stabileau moda în domeniul bijuteriilor, al îmbrăcăminţii, al festivalurilor şi al artelor. Matei Corvinul îl invitase deja în

Ungaria, în 1465, pe Aristotele Fioravanti din Bologna, pe care l-a descris ca pe un „arhitect unic" (*architectus singularis*) ; însă după ce s-a căsătorit, regele a angajat un număr tot mai mare de artişti italieni, printre care pe Verrocchio (profesorul lui Leonardo da Vinci) şi Filippino Lippi. Cîteva dintre cărţile lui au fost decorate de ilustratori florentini. Regele a comandat bustul său şi al soţiei sale unor sculptori italieni, cum ar fi Gian Cristoforo Romano, care l-a făcut să arate ca un împărat roman (figura 4). Printre textele din biblioteca lui Matei Corvinul se aflau şi tratatele de arhitectură ale lui Alberti şi Filarete. Regele a pus în practică unele dintre recomandările acestora, mărindu-şi palatele de la Buda şi Visegrád şi mergînd în vizită pe şantiere ca să vadă cum avansează munca. Aceste clădiri au fost construite în stil toscan[1].

Epoca incunabulelor

La sfîrşitul secolului al XV-lea, mişcarea umanistă a continuat să se răspîndească dincolo de hotarele Italiei, în loc să intre în declin, cum se întîmplase cu Renaşterea carolingiană sau chiar cu cea din secolul al XII-lea. Unul dintre motivele succesului său a fost acela că a fost susţinută de o nouă tehnică : cea a tiparului. Tehnica tiparului cu caractere fixe, care începuse să se folosească în prima jumătate a secolului al XV-lea, cu cîţiva ani înainte de inventarea, în jurul anului 1450, a tiparului cu caractere mobile, i-a implicat pe cîţiva artişti de seamă din Florenţa şi din alte părţi, printre care Sandro Botticelli, care a creat o serie de ilustraţii pentru o ediţie a *Divinei Comedii* a lui Dante. Aceste ilustraţii erau mult mai bine cunoscute în secolul al XV-lea decît *Naşterea lui Venus* şi *Primăvara*, opere ale aceluiaşi artist. Era relativ ieftin să scoţi lucrări tipărite, acestea permiţînd ca munca artiştilor să ajungă destul de repede la un număr destul de mare de oameni.

Tiparniţa cu caractere mobile, inventată (după toate probabilităţile) în Germania de către Johan Gutenberg, s-a răspîndit repede

1. Białostocki (1976) ; Feuer Toth (1990) ; Kaufmann (1995), pp. 39-46.

în toată Europa. Tipografii au ajuns la Basel prin 1466, la Roma pe la 1467, la Paris şi la Pilsen în jur de 1468, la Veneţia prin 1469, la Valencia, Cracovia şi Buda prin 1473, în Westminster (pe atunci separat de Londra) pe la 1476 şi la Praga prin 1477. Cam 1.500 de tipografii au fost instalate în aproximativ 250 de oraşe. Aceste tipografii erau adesea înfiinţate de compatrioţi de-ai lui Johan Gutenberg. Germanii înfiinţaseră, în jurul anului 1500, cel puţin optzeci şi şase de tipografii în afara spaţiului de limbă germană – în treizeci şi şapte de oraşe din Italia, optsprezece din Peninsula Iberică, treisprezece din Franţa şi şapte din Ţările de Jos (care nu erau încă divizate politic între nord şi sud)[1]. De exemplu, prima tipografie din Italia a fost înfiinţată la Subiaco în 1465 de doi nemţi, Conrad Sweynheim şi Arnold Pannartz. Primul tipograf din Veneţia a fost germanul Johan von Speyer. În Buda, un rol important în înfiinţarea tipografiei l-a avut Andreas Hess, în Sevilla – Jacob Cromberger (care a venit aici în 1500) şi aşa mai departe.

Merită să fie scoasă în evidenţă înmulţirea rapidă a cărţilor după 1450. Numai în Veneţia, unde s-au tipărit mai multe cărţi decît în oricare alt oraş din Europa, o estimare rezonabilă ar fi de 4.500 de ediţii sau aproape două milioane şi jumătate de exemplare. Printre lucrările tipărite se numărau multe ediţii ale autorilor clasici. De exemplu, Cicero, *De Officiis*, s-a tipărit la Subiaco. La Paris, Cicero a devenit autor la modă prin 1470. „Nimeni nu citea zi şi noapte din Cicero", scria învăţatul francez Guillaume Fichet, „cum fac astăzi o mulţime de oameni". În 1481, la Londra, William Caxton a tipărit dialogul lui Cicero despre prietenie în versiunea englezească a lui Tiptoft. Clasicii greci au început să apară şi ei sub formă tipărită înainte de sfîrşitul secolului, mai ales datorită lui Aldus Manutius din Veneţia, a cărui ediţie în cinci volume din Aristotel a apărut între 1495 şi 1498.

Opera cîtorva umanişti italieni a apărut, de asemenea, destul de devreme sub formă tipărită. Poemele lui Petrarca s-au publicat în 1470 şi s-au retipărit de mai bine de douăzeci de ori înainte de 1500. Tratatul despre educaţie al lui Bruni s-a tipărit pe la 1470, iar scrisorile sale în 1472, în timp ce istoria Florenţei semnată de

1. Geldner (1970).

el a apărut în traducere italiană în 1476. Lucrarea lui Lorenzo Valla, *Elegantiae*, şi-a avut prima ediţie în 1471 şi ulterior a devenit un text latin de succes în şcolile umaniste. Poggio şi Ficino au fost publicaţi şi ei în jurul anului 1470. Cărţile italiene tipărite au fost exportate în alte zone ale Europei, uneori datorită faptului că erau comandate de negustorii expatriaţi. De exemplu, în 1476, cîte cinci cópii ale istoriilor Florenţei scrise de Bruni şi de Poggio au fost trimise la Londra pentru florentinii de acolo.

Răspîndirea umanismului a fost sprijinită de învăţaţii care s-au transformat în tipografi şi de tipografi interesaţi de studiile umaniste. Guillaume Fichet, de pildă, care era profesor de teologie şi retorică, a fost primul care a înfiinţat o tipografie în Paris, la Sorbona (cu alte cuvinte, la Facultatea de Teologie). Umaniştii fără slujbă se întreţineau uneori făcînd corectură de şpalturi. Aldus Manutius, faimosul tipograf veneţian, prieten cu Erasmus şi cu alţi învăţaţi, a studiat cu Battista Guarini, fiul celebrului Guarino din Verona. Un contemporan veneţian l-a numit pe Guarini „un excelent umanist şi elenist” (*optimo umanista et greco*).

Tiparul, care e la fel de important pentru succesul mişcării umaniste cum fusese anterior multiplicarea prin copiere a lucrărilor de autori clasici, a fost mai mult decît un agent de difuzare. El a ajutat şi a încurajat un proces ce poate fi numit „decontextualizare” sau „distanţare”, crucial pentru orice receptare creativă. Atunci cînd citeşte despre o idee, în loc să audă despre ea de la altcineva, receptorul poate să rămînă detaşat şi să-şi menţină spiritul critic. Cititorul poate compara şi pune în opoziţie argumentele prezentate în diverse texte, în loc să se lase copleşit de un singur vorbitor elocvent cu care se află faţă în faţă[1].

Contactele personale dintre Italia şi alte ţări europene continuau să rămînă importante. De pildă, umanistul frizian Rodolphus Agricola şi-a făcut studiile în Italia în anii 1470. Aici a învăţat greaca şi a scris o biografie a lui Petrarca. Tînărul patrician Willibald Pirckheimer din Nürnberg (mai bine cunoscut astăzi pentru prietenia sa cu Albrecht Dürer) a făcut o vizită în Italia în 1488. Ca un bun umanist ce se afla, el a făcut schiţe ale unor monumente antice şi

1. Eisenstein (1979), pp. 163-302.

a copiat inscripţiile de pe ele. Astfel de experienţe personale erau indispensabile pentru succesul mişcării renascentiste. Totuşi, ele erau acum susţinute de un intermediar atotputernic, chiar dacă impersonal, tiparul.

Rezistenţa

Răspîndirea artei şi literaturii renascentiste nu a constituit un proces lin, fără obstacole. Noile forme şi idei au întîmpinat cîteodată rezistenţă, cum am văzut deja chiar în cazul Florenţei (vezi *supra*, pp. 48-49). Pentru a realiza un alt studiu de caz legat de o asemenea rezistenţă, ne vom îndrepta atenţia către Moscovia, la periferia estică a Europei.

Reţinerea Moscoviei faţă de Renaştere nu a fost numai rezultatul distanţei fizice, factor care avea importanţa sa într-o epocă a transportului cu cai. Contactele regulate cu Occidentul dispăruseră în secolul al XIII-lea, după invaziile mongole. Ruşii, ca şi sîrbii şi bulgarii, erau orientaţi mai degrabă spre Constantinopol decît spre Roma. La sfîrşitul secolului al XIV-lea s-a produs o reînviere culturală, ea fiind – ca şi în cazul lui Petrarca şi al prietenilor săi de prin aceeaşi perioadă – opera unui grup restrîns, în care se aflau Sf. Serghei din Radonej, misionarul Sf. Ştefan din Perm, Epifanie cel Înţelept (care a scris biografiile sfinţilor Serghei şi Ştefan) şi pictorul Andrei Rubliov, a cărui „Sfîntă Treime a Vechiului Testament” (pictată prin anii 1420, în perioada în care Masaccio îşi desfăşura activitatea în Florenţa) este, probabil, cea mai faimoasă dintre toate icoanele ruseşti. Totuşi în acea perioadă nu era reînviată tradiţia clasică, ci o epocă mai veche a culturii slave, cea din secolele al IX-lea şi al X-lea[1].

Activităţile desfăşurate de Ivan al III-lea ilustrează interesul faţă de Italia şi de inovaţie, dar şi limitele acestui interes. Ivan şi-a luat noul titlu de „ţar”, un termen derivat din „Caesar” şi implicînd continuitatea cu Roma antică. El s-a căsătorit cu nepoata ultimului împărat al Bizanţului, Zoe (Sofia) Paleologa. Zoe trăise

1. Likhachev (1962); Birnbaum (1969); Milner-Gulland (1974).

la Roma ca pupilă a papei şi avea gusturi italieneşti (ca şi Beatrice a Ungariei). În 1472, cînd s-a căsătorit, umanistul Pomponio Leto din Roma, un fost elev de-al lui Valla, a făcut o vizită la Moscova în calitate de membru al suitei ei. Doi ani mai tîrziu, a sosit în Italia prima dintre cele trei delegaţii ruseşti care trebuiau să recruteze artişti şi ingineri. Aristotele Fioravanti, care se întorsese în Italia după ce lucrase pentru Matei Corvinul, a fost primul umanist adus în Rusia. Fioravanti a fost angajat, ca şi Leonardo la Milano, cu cîţiva ani mai tîrziu, în primul rînd pentru cunoştinţele sale din domeniul construcţiei de poduri şi pentru alte abilităţi în domeniul militar. Totuşi, el a construit şi catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova. Pe la 1480 zidurile şi turlele Kremlinului au fost reconstruite în stil italian, fiind prevăzute cu parapete în formă de coadă de rîndunică. Faţada „Palatului Granovitaia" (*Granovitaia Palata*) din Kremlin, construit între 1487 şi 1491, a urmat modelul „Palatului de diamant" din Ferrara, în timp ce catedrala Sfîntului Mihail, construită la scurtă vreme după moartea lui Ivan al III-lea, în 1505, a combinat tradiţia rusă (domurile în formă de ceapă, de exemplu) şi caracteristicile specific italiene, cum sînt arcadele semicirculare, pilaştrii şi cochiliile decorative.

În ceea ce priveşte domeniul laic, formele italienizante au izbutit să pătrundă şi în cultura rusă. Pe de altă parte, în spaţiul religios, rezistenţa Rusiei poate fi ilustrată prin insistenţa cu care ţarul Ivan a cerut ca Fioravanti să respecte, în planurile arhitectonice ale catedralei Adormirii Maicii Domnului din Moscova, modelul catedralei ortodoxe a Adormirii din Vladimir, construită în secolul al XII-lea. Opera lui Fioravanti întruchipează, fără îndoială, propria sa interpretare a tradiţiei ruseşti. Conform unei cronici ruseşti din acea perioadă, cînd a văzut catedrala din Vladimir, arhitectul a declarat că aceasta trebuie să fie opera „unuia dintre maeştrii noştri", cu alte cuvinte, a unui italian. Totuşi, un arhitect străin renumit fusese adus în Rusia doar pentru a fi constrîns (spre deosebire de colegii săi în Ungaria) să lucreze în stilul tradiţional al locului[1]. Într-un mod asemănător, sultanul

1. Gukovski (1967) ; Kovalevsky (1976) ; Kaufmann (1995), pp. 30-39.

Abdülmecid îi va invita la mijlocul secolului al XIX-lea în Istanbul pe fraţii Fosatti din Italia ca să lucreze la Aya Sofia, dar în stilul tradiţional turcesc.

În cazul umanismului, după încă o generaţie, cariera lui Maxim Grecul demonstrează existenţa unor forţe similare de rezistenţă la inovaţie. Maxim, care a trăit în Italia şi s-a mişcat prin cercurile umaniste, a fost primit cu entuziasm de ţarul Vasile al III-lea şi a trăit la Moscova între 1518 şi 1525. El a transmis mai departe informaţii despre Antichitatea clasică şi, de asemenea, veştile despre descoperirea Americii. Totuşi, Maxim a fost bine primit nu ca umanist, ci ca monah de la muntele Athos şi traducător de texte religioase. Nu este prea surprinzător că (să zicem) dezbaterea florentină asupra vieţii active n-a trezit cine ştie ce interes în Moscovia, unde, în principiu, doar clerul ştia să scrie şi să citească. Cu toate acestea, chiar şi preocuparea tradiţională a bizantinilor faţă de literatura şi gîndirea greacă antică pare să fi avut prea puţine ecouri în Rusia[1].

Aceste episoade ilustrează puterea a ceea ce Fernand Braudel a numit „refuz" cultural[2]. Era dificil ca ideile şi formele italienizante să treacă graniţa şi să pătrundă într-o lume în care forma de creştinism era ortodoxă, alfabetul – chirilic, iar limba de liturghie – slavona bisericească. Nici măcar tiparul nu a reuşit să treacă prin această barieră. Ţarul Ivan al IV-lea a adus la Moscova o tiparniţă, dar răsculaţii au distrus-o în 1565.

Schimbare *versus* continuitate

Cît era de importantă inovaţia culturală în această perioadă? Ca şi în Italia, indivizii şi grupurile din alte zone ale Europei care s-au interesat cel mai mult de ceea ce noi considerăm a fi noutăţi – scrierile lui Petrarca, de exemplu – le-au perceput adesea tot prin filtrul tradiţiei. Înainte de 1500, reputaţia lui Petrarca în afara Italiei s-a bazat pe operele lui scrise în latină, cea mai populară

1. Schaeder (1929); Denissoff (1943).
2. Braudel (1974, 1989).

dintre ele fiind, probabil, şi cea mai tradiţională: tratatul despre destin, cunoscut sub titlul *De remediis*. Ca o alternativă, interesul faţă de clasicii greci şi romani s-a combinat cu interesul faţă de spiritul cavaleresc (să zicem), în loc să i se substituie. Joan I de Aragon, ca şi principii Este şi Gonzaga, nu i-a citit numai pe Titus Livius şi pe Plutarh, ci şi romane ca *Lancelot* şi *Giron le Courtois*.

Ceea ce observăm în domeniul artelor (cu puţine excepţii, cum ar fi Buda în epoca lui Matei Corvinul) este, în esenţă, *bricolajul* – cu alte cuvinte, mai degrabă împrumutul de elemente decît de ansambluri şi folosirea unui vocabular decorativ italian, dar nu şi a gramaticii italiene, în sensul regulilor de combinare a diferitelor elemente. Inovaţiile au fost incorporate în structuri tradiţionale, în sens literal în cazul arhitecturii şi în sens metaforic în cel al umanismului. Numai că, mai devreme sau mai tîrziu, ordinea tradiţională trebuia totuşi să cedeze sub presiunea încercării de a asimila un număr tot mai mare de elemente noi sau străine. Acest proces a devenit evident în următoarea etapă a Renaşterii, pe care o vom discuta în capitolul 3.

3. Epoca emulaţiei : marea Renaştere

Perioada 1490-1530 a fost cunoscută multă vreme drept „marea" Renaştere, în sensul unei culmi a realizărilor. În arta italiană, aceasta a fost epoca lui Leonardo da Vinci, a lui Rafael şi a lui Michelangelo ; în literatură, a lui Ariosto ; în nordul Europei, a fost epoca lui Erasmus şi a lui Dürer. Aceşti patruzeci de ani apar, din perspectiva de astăzi, ca o perioadă de „cristalizare". Odată îngheţată fluiditatea perioadei anterioare, limitele dintre spiritul clasic şi cel medieval s-au trasat mai ferm şi au fost eliminate ambiguităţile.

Pe de altă parte, din perspectiva celui care priveşte din interiorul fenomenului, un termen mai bun ar fi cel de „emulaţie". Cam prin această perioadă, cîţiva scriitori şi artişti erau destul de încrezători în ei înşişi pentru a susţine că ei sau contemporanii lor – de exemplu, Rafael sau Michelangelo – puteau să egaleze sau chiar să depăşească realizările anticilor. Tot în această perioadă, cei din nordul Europei au început să pretindă că pot rivaliza cu italienii.

Centralismul Romei

Din punct de vedere politic, datele cele mai potrivite pentru acest capitol nu sînt anii 1490-1530, adică o perioadă de timp intenţionat rotundă, ci 1494-1527, adică perioada cuprinsă între invazia franceză în Italia şi cucerirea Romei de trupele împăratului Carol al V-lea. Aceste evenimente au avut un impact considerabil asupra culturii italiene. În cazul anului 1494, scrierile lui Niccolò Machiavelli şi ale lui Francesco Guicciardini, doi dintre cei mai

pătrunzători gînditori ai acestei perioade, revin mereu, cu mare amărăciune, la şocul invaziei franceze. N-ar fi exagerat să spunem că invazia – mai exact, lipsa de rezistenţă din partea italienilor –, dacă nu a structurat, cel puţin a marcat modul de gîndire al celor doi, dîndu-le un ton pesimist, o dată cu proaspăt trezita conştiinţă a destinului comun al diferitelor state italiene[1]. Cît despre jefuirea Romei de către „barbarii" nordici, cum i-au văzut umaniştii italieni, acest eveniment traumatic a dus la împrăştierea artiştilor şi a învăţaţilor care au activat aici, punînd capăt unei perioade în care oraşul fusese un important centru de creaţie, influent nu numai în Italia, ci şi în mare parte din Europa[2].

Desigur, Roma şi-a avut rivalii săi – în Italia, ca şi în alte părţi. Una dintre marile opere literare ale vremii, o veritabilă capodoperă a literaturii italiene, poemul narativ *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, publicat pentru prima dată în 1516, a fost scrisă la Ferrara, una dintre curţile nobiliare mici despre care am discutat mai sus (p. 61). Ariosto a demonstrat nu atît că-l poate imita pe Vergiliu, cît faptul că poate rivaliza cu el, combinînd tradiţia clasică a epopeii cu tradiţia medievală a romanului cavaleresc. El nici nu s-a identificat cu valorile cavalereşti, nici nu le-a respins, dar i-a tratat pe Orlando (Roland) şi pe alţi paladini cu un fel de ironie afectuoasă. Protectorul lui Ariosto era ducele de Ferrara, Ercole d'Este, a cărui pasiune pentru război nu îl împiedicase să fie interesat în mod activ de arte, printre care se numărau arhitectura, pictura şi muzica, dar şi literatura.

În Florenţa, aceasta a fost epoca reînvierii republicii, care a durat din momentul expulzării familiei Medici, în 1494, pînă la întoarcerea ei, în 1512, şi apoi din 1527 pînă în 1530. Importanţa grupurilor restrînse în inovaţia culturală este vizibilă încă o dată în mod clar, grupul în chestiune incluzîndu-i pe Nicollò Machiavelli, pe viitorul istoric Francesco Guicciardini, pe diplomatul Francesco Vettori, pe Donato Giannotti (cunoscut mai ales pentru analiza pe care a făcut-o regimului politic veneţian, analiză

1. Gilbert (1965), pp. 49-200.
2. Chastel (1983) ; De Caprio (1991).

pe care a publicat-o în 1540) şi pe Bernardo Rucellai, în ale cărui grădini („Orti Oricellari") grupul se întîlnea cu regularitate pentru a discuta despre cea mai bună formă de guvernămînt, precum şi alte subiecte.

Pentru a-şi scrie *Principele*, Machiavelli s-a retras în 1513 pe domeniul său de la ţară, după ce familia Medici a revenit la putere. *Principele* este o carte conştient originală, care uneori recomandă exact contrariul înţelepciunii politice convenţionale. În acelaşi timp, lucrarea se aseamănă în ceea ce priveşte tonul, dar şi limbajul, cu unele texte ale acestei perioade (scrisori, rapoarte confidenţiale şi aşa mai departe). În opera sa *Discursuri despre Titus Livius*, din care autorul le-a citit cîteva părţi prietenilor săi în grădinile Rucellai, Machiavelli a exprimat o dată în plus poziţiile unei generaţii de florentini care au fost adînc marcaţi de invazia din 1494 şi de evenimentele care i-au urmat. El a adus argumente în favoarea necesităţii de a lua în serios exemplul Antichităţii în viaţa politică, la fel ca şi în domeniul artelor. Florenţa modernă şi alte state puteau învăţa cum să-şi păstreze independenţa de la Roma antică[1].

Restaurarea republicii florentine a afectat şi artele, prin revenirea la comenzile publice. Despre *David* al lui Michelangelo (1501) s-a crezut adesea că este o personificare a republicii. Statuia a fost făcută pentru a fi expusă public, la început pe un contrafort al catedralei, şi a fost iniţial înălţată în Piazza della Signoria. Noul regim le-a comandat lui Leonardo da Vinci şi lui Michelangelo decorarea holului Marelui Consiliu (o nouă instituţie ce urma modelul veneţian) cu scene care să glorifice victoriile din trecut ale Florenţei. Cei doi artişti au început să lucreze la frescele lor concurente în 1504, însă nici una dintre picturi nu a fost terminată vreodată. Cea a lui Leonardo da Vinci înfăţişa un grup de călăreţi luptînd pentru un drapel în bătălia de la Anghiari, în vreme ce pictura lui Michelangelo reprezenta soldaţii atacaţi cînd se scăldau în Arno, înainte de bătălia de la Cascina. Aceste lucrări neterminate „au slujit întregii lumi ca şcoală" pe durata

1. Gilbert (1949); Albertini (1955).

cît au rămas intacte, după cum scria în memoriile sale bijutierul Benvenuto Cellini, care le-a văzut în tinereţe[1].

În Veneţia, ca şi în Florenţa, această perioadă fost una a conştiinţei civice înalte, a identificării cu Roma republicană şi a patronajului public asupra literaturii şi artelor. Începînd din 1516, veneţienii au început să angajeze istorici oficiali, primul dintre ei fiind umanistul şi patricianul Andrea Navagero, iar al doilea prietenul său, Pietro Bembo, ambii fiind aleşi pentru eleganţa latinei lor. Patronajul statului asupra artelor a fost de asemenea important. Fraţii Bellini şi, o generaţie mai tîrziu, Tizian au primit comanda de a picta în Palatul Dogilor scene din istoria veneţiană (lucrări care au fost distruse într-un incendiu, în 1577). Tabloul bătăliei de la Cadore al lui Tizian era evident inspirat din fresca neterminată a lui Leonardo da Vinci, cea cu bătălia de la Anghiari. Cu toate acestea, veneţienii, printre care şi Tizian, au început să-şi aducă decisiv contribuţia la pictura Renaşterii, o contribuţie descrisă la vremea ei ca o evidenţiere a culorii, în opoziţie cu accentul pus de florentini pe arta desenului (*disegno*).

Totuşi, privind din punct de vedere european (mai ales din cel al europenilor acelei vremi), secţiunea italiană a acestui capitol trebuie să se concentreze asupra Romei. Roma a fost descrisă adesea ca fiind centrul sau „capul" lumii (*caput mundi*). Nu trebuie să luăm acest gen de hiperbolă prea în serios. Cu toate acestea, Roma a devenit în această perioadă centrul înnoirilor, mai ales între 1503 şi 1521, în timpul domniei papilor Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea (fostul Giovanni de Medici), ambii cunoscători rafinaţi ai artelor.

„Centrul centrului" l-a constituit un remarcabil grup de artişti şi umanişti rivalizînd în ceea ce priveşte creativitatea cu cercul lui Brunelleschi, ce activase în Florenţa cu o sută de ani în urmă. Michelangelo s-a dus la Roma în 1494, după ce familia Medici a fost alungată din Florenţa, şi a rămas acolo pînă în 1501. După cum am văzut, artistul s-a întors în Florenţa, dar a revenit apoi la Roma, unde a stat începînd din 1505, pictînd tavanul Capelei

1. Seymour (1967), pp. 55-63; Wilde (1944).

Sixtine din 1508 pînă în 1512 şi realizînd statuia lui Moise pentru monumentul funerar al lui Iuliu al II-lea în jurul anului 1513. Sculptorul florentin Andrea Sansovino a venit la Roma în 1505, invitat de papa Iuliu al II-lea. Leonardo da Vinci a stat la Roma între 1513 şi 1517. Donato Bramante a sosit aici pe la 1500 şi a început noua biserică a Sfîntului Petru în 1506, iar Rafael a venit în jurul anului 1508. El i-a fost prezentat papei de Bramante (care venea din Urbino, ca şi Rafael) şi, la scurtă vreme după aceea, a început să lucreze la frescele pentru apartamentele din Vatican ale lui Iuliu al II-lea, printre care *Parnasul* şi aşa-numita *Şcoală din Atena*.

Coeziunea acestui grup nu trebuie exagerată. Leonardo nu era un om sociabil. După părerea lui Rafael, el era de fapt „la fel de singuratic ca un călău". Michelangelo şi-a avut propriii săi prieteni. Cu toate acestea, membrii acestui cerc roman au învăţat unul de la celălalt. „Priviţi picturile lui Rafael", se spune că a comentat papa Leon cîţiva ani mai tîrziu. „De cum a văzut opera lui Michelangelo, a şi abandonat stilul lui Perugino şi l-a urmat pe Michelangelo cît de mult a putut"[1]. Pictorul florentin Rosso, care a sosit la Roma în 1524, l-a criticat şi în acelaşi timp l-a imitat pe Michelangelo.

Astăzi, Roma acelei perioade este cunoscută în primul rînd ca mediul în care au activat Michelangelo şi Rafael. Pe de altă parte, la vremea respectivă oraşul era renumit în aceeaşi măsură ca un centru al poeziei în limba latină. Umanismul a înflorit mai ales în perioada papei Leon, un fost elev de-al lui Poliziano, care era interesat de literatură şi de erudiţie şi a colecţionat manuscrise ale clasicilor. Specialiştii în greaca veche erau invitaţi la Roma. Pietro Bembo a sosit în oraş în 1512, iar papa Leon l-a angajat secretar papal în 1513, împreună cu prietenul său Jacopo Sadoleto (umaniştii erau încă bine veniţi în cancelarii). Patricianul Andrea Navagero, un umanist care a scris poezie în latină şi a editat opera lui Ovidiu pentru prietenul său Aldus Manutius, a fost ambasadorul Veneţiei la Roma pînă în 1516. Un alt diplomat umanist, Baldassare

1. Sebastiano del Piombo (1520), citat în Pastor (1886), vol. 8, p. 347.

Castiglione, autorul dialogului *Curteanul* (1528), a trăit începînd din 1513 la Roma.

Unii membri ai grupului au devenit prieteni apropiaţi. De exemplu, Castiglione le-a arătat manuscrisul dialogului său lui Bembo şi lui Sadoleto, pentru ca aceştia să-i poată sugera unele îmbunătăţiri. El l-a ajutat pe Rafael să scrie un raport către papă despre necesitatea de a conserva antichităţile oraşului. Apoi, o scrisoare a lui Bembo descrie o expediţie la vila împăratului Hadrianus din Tivoli, nu departe de Roma, expediţie la care au mai participat Rafael, Castiglione şi Navagero. Datorită acestui grup de artişti şi umanişti, visul de a rivaliza cu Antichitatea sau chiar de a o depăşi părea să fi devenit realitate.

Cei mai mulţi erau de părere că metoda care trebuia urmată pentru o emulaţie încununată de succes era să respecţi regulile, cum ar fi cele formulate de Marco Girolamo Vida, un alt protejat al lui Leon al X-lea, în lucrarea sa *Arta poetică* (1527), o adaptare creativă a poemului lui Horaţiu pe acelaşi subiect. Influenţa lui Pietro Bembo a fost totuşi mai puternică. Bembo poate fi descris ca un papă al culturii, care a instituit regulile în domeniul limbii şi literaturii. Pe urmele predecesorilor săi clasici, Bembo a distins trei stiluri : cel înalt, cel mediu şi cel comun, fiecare fiind adecvat la anumite tipuri de subiecte. El a pus însă în evidenţă superioritatea şi puritatea stilului înalt. În ceea ce priveşte latina, Bembo susţinea că proza ar trebui să urmeze modelul „stilului maiestuos" al lui Cicero, cu propoziţiile sale complexe şi frazele sale ornate. Pe de altă parte, versurile ar fi trebuit să urmeze exemplul lui Vergiliu – aşa cum a făcut Vida în *Hristiada*, o epopee despre viaţa lui Hristos, comandată de papa Leon al X-lea. Cu toate acestea, imitaţia pe care o recomanda Bembo nu era complet lipsită de originalitate. Bembo a accentuat nevoia asimilării complete a modelului şi a declarat că „emulaţia ar trebui să fie întotdeauna însoţită de imitaţie" (*aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit*). El nu a fost primul ciceronian. Poggio l-a atacat pe Valla pentru lipsa lui de respect faţă de Cicero, aşa cum am văzut mai sus (p. 59). În jurul anului 1490, umanistul roman Paolo Cortesi a susţinut

ideea imitării lui Cicero, iar florentinul Poliziano i-a replicat pledînd pentru o abordare mai eclectică. Totuşi, i-a fost sortit formulării lui Bembo – sau exemplului pe care l-a dat acesta – să influenţeze generaţia următoare.

Bembo a oferit, în plus, un model de scriere pură şi elegantă în limba vulgară. Acest patrician veneţian care trăia la Roma a depus un efort considerabil pentru a impune toscana ca limbă literară a Italiei. Idealul lui Bembo nu era însă toscana epocii sale. În lucrarea sa *Prose della volgar lingua*, o poetică a limbii vulgare, Bembo a adus argumente în favoarea arhaismului (cum fac adesea lingviştii purişti), bazîndu-se pe faptul că acesta este „maiestuos", ca să folosim unul din termenii săi favoriţi. În cazul poeziei, modelul său era limba lui Petrarca şi a lui Dante, iar în cazul prozei, cea din *Decameronul* lui Boccaccio. Aceşti autori au fost pentru Bembo ceea ce s-ar putea numi „clasici" ai limbii vulgare, o idee nouă la acea vreme, dar care avea să capete avînt (vezi *infra*, pp. 134, 175). Bembo însuşi a scris dialoguri şi sonete în italiană în stilul lui Petrarca ; acestea au devenit şi ele modele literare – nu doar în Italia, ci şi în Franţa, Spania şi în alte zone. Poemele sale, ca şi cele ale lui Petrarca, erau făcute pentru a fi însoţite de muzică, iar consideraţiile lui asupra stilului au fost traduse în termeni muzicali de compozitori ca Willaert[1].

Opiniile lui Bembo despre limbaj au fost uneori contestate, dar umanistul a avut un aliat puternic în campania sa pentru impunerea toscanei. Răspîndirea cărţilor tipărite, fiecare exemplar fiind identic cu toate celelalte, a ajutat la standardizarea limbajului. Tiparul a mai facilitat şi ceea ce s-ar putea numi „canonizarea" autorilor-model dintr-o limbă locală, care au început să fie editaţi ca şi cum ar fi fost clasici greci sau latini. Chiar Bembo a deschis această cale cu ediţiile sale din Petrarca (1501) şi Dante (1502), ambii publicaţi de Aldus Manutius din Veneţia, tipograful umanist cunoscut cel mai bine pentru ediţiile sale din autorii antici. Ariosto (figura 5) urma să aibă parte curînd de un tratament similar[2].

1. Mace (1969).
2. Javitch (1991) ; Richardson (1994).



Figura 5: Portretul lui Ariosto. Ilustraţie din traducerea spaniolă a lui *Orlando Furioso* (Veneţia, Giolito, 1553, colecţie particulară). A se compara imaginea poetului încoronat cu cea a împăratului Augustus (figura 7).

O tendinţă asemănătoare spre formularea de reguli se remarcă şi în artele vizuale. Este uşor de înţeles că vocabularul prin care se descriau şi se evaluau operele de artă, aflat încă în formare în acea perioadă - termeni cum ar fi *grazia* (graţie), *facilità* (uşurinţă), *maniera* (manieră, stil), *ordine* (ordine), *contrapposto* (în sensul de antiteză) şi aşa mai departe –, provenea în mare măsură din critica literară antică, în special din scrierile lui Cicero, Quintilian şi din *Arta poetică* a lui Horaţiu. Însăşi ideea „stilului" artistic, ca şi distincţia între stilurile înalt, mediu şi comun, provenea, direct sau indirect, din retorica clasică[1].

1. Summers (1981); *cf.* Baxandall (1971).

În cazul picturii, modelele antice nu mai erau la îndemînă, exceptînd cîteva fragmente de frescă, dar cîţiva pictori moderni au fost ridicaţi la rangul de modele de urmat. Giotto a fost uneori descris ca fiind echivalentul lui Dante, în vreme ce Masaccio a jucat rolul lui Boccaccio. Leonardo, de pildă, a recunoscut importanţa ambilor săi predecesori. În culegerea sa de biografii ale pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor italieni, publicată pentru prima dată în 1550, dar scrisă mai devreme, artistul toscan Giorgio Vasari a formulat importanta idee a renaşterii artelor (*Rinascità*), folosind pentru prima oară acest substantiv, deosebind trei etape ale progresului către „perfecţiune" şi identificînd ultima etapă cu opera a trei maeştri : Leonardo, Rafael şi, mai presus de toţi, maestrul său, Michelangelo.

Această perioadă a fost şi una a entuziasmului crescînd faţă de sculptura antică. Am amintit deja interesul umaniştilor ca Poggio şi al artiştilor, cum ar fi Mantegna, faţă de statuile clasice, dar acum colecţionarea sculpturilor a devenit o pasiune la modă – în Roma şi nu numai. Papii au instituit un exemplu : Iuliu al II-lea folosea sala de sculptură a Vaticanului pentru a-şi etala colecţia. Noi descoperiri, ca *Apollo* din Belvedere şi *Laocoon* (dezgropate în 1506), amîndouă din colecţia papală, au ajutat la alimentarea entuziasmului public. Sadoleto a scris un poem în latină despre *Laocoon*, aducînd laude felului în care această statuie exprima emoţia şi prezentînd descoperirea ei ca pe un simbol al revenirii la lumină a Romei antice, cu alte cuvinte, al Renaşterii înseşi. Michelangelo, unul dintre primii oameni care au văzut statuia lui Laocoon, a imitat-o în cîteva din lucrările sale. Astfel de statui erau folosite pentru a stabili un canon în arte, echivalent al clasicilor în literatură[1].

În arhitectură, raportul scris de Rafael (sau cel puţin scris în numele său) şi adresat papei Leon al X-lea în 1519 sună ca un manifest în favoarea stilului clasic. Raportul condamnă „stilul de arhitectură german" (*la maniera dell'architettura tedesca*), cu alte cuvinte, ceea ce noi numim acum „gotic", precum şi înseşi

1. Rubin (1995) ; Haskell şi Penny (1981), pp. 7-23.

clădirile goţilor, „total lipsite de stil" (*senza maniera alcuna*). Documentul susţinea că arhitectura „s-a trezit" acum şi îi cerea papei să-i egaleze şi „să-i întreacă" pe antici, *superarli*.

Echivalentul în arhitectură al ciceronianismului literar era ceea ce s-ar putea numi „vitruvianismul". Arhitectul roman Vitruviu a accentuat importanţa a ceea ce el numea *decor*, cu alte cuvinte, combinaţia justă a elementelor. De exemplu, pentru el, „severitatea" coloanelor dorice era potrivită pentru templele zeilor masculini, în timp ce „delicateţea" celor corintice era adecvată zeiţelor. Arhitecţii care proiectau palate cu trei etaje puteau folosi acum la parter coloanele sau stîlpii dorici pentru a simboliza forţa, la primul etaj pe cele ionice şi la ultimul delicatele coloane corintice. „Gramatica" arhitecturii clasice, adică regulile combinaţiei corecte a diferitelor elemente, era acum pe deplin însuşită. Dar flexibilitatea epocii lui Brunelleschi, indiferent că ea va fi fost rezultatul ignoranţei ori al creativităţii, s-a pierdut[1].

Tiparul a fost la fel de important pentru structurarea canonului artelor vizuale ca şi pentru canonul literar, incluzînd ediţii din Vitruviu şi gravuri ale operelor lui Leonardo, Rafael şi Michelangelo. Prima ediţie a lucrării lui Vitruviu a fost publicată la Roma în jurul anului 1490, în vreme ce prima ediţie ilustrată a apărut în 1511, iar o traducere în italiană în 1521. *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci a fost mai bine cunoscută de publicul larg ca gravură (figura 6) decît în original[2]. Gravorul Marcantonio Raimondi, care a lucrat la Roma, şi-a dobîndit reputaţia - şi i-a adus-o şi prietenului său, Rafael - datorită „transpunerilor" picturilor lui Rafael în forme tipărite, muncind la desenele pregătitoare la fel de mult ca la picturile finisate şi mai degrabă imitînd într-un mod creativ, emulativ, decît reproducînd pur şi simplu. Tot el a făcut şi reproduceri tipărite ale statuilor clasice celebre[3].

1. Onians (1988), pp. 225-262.
2. Alberici (1984).
3. Oberhuber (1984); Landau şi Parshall (1994), pp. 103-168.



Figura 6 : Marc Antonio Raimondi, gravură după *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci (copyright © British Museum, Londra). Unul dintre primele exemple de reproducere mecanică a unei opere de artă.

„Marea” Renaştere îşi datorează numele nu doar măreţiei realizărilor lui Leonardo, Rafael şi Michelangelo, ci şi accentului pus pe ceea ce Vasari şi alţii numeau „stilul înalt” (*grande maniera*). Ţelul, ca să folosim termenul lui Bembo, era „maiestuozitatea”, iar unul dintre sensurile acesteia era excluderea elementelor „comune”, precum obiectele de uz comun sau expresiile colocviale. Cu toate acestea, era imposibil ca artele să fie lipsite în întregime de asemenea elemente, chiar dacă lui Bembo şi prietenilor lui li se păreau groteşti.

Aşa-numitul „grotesc” (un nou tip de ornament care imita decoraţiunile camerelor subterane din Roma antică – sau „grote” –, şi mai ales Casa de Aur a lui Nero, recent descoperită) s-a dezvoltat, într-adevăr, la Roma şi în cercul lui Rafael, conducătorul unei echipe de artişti care decorau loggiile de la Vatican[1]. Vitruviu

1. Dacos (1969), pp. 5-41 ; Chastel (1983).

criticase ceea ce el numea „monstruozităţile” (*monstra*), cum ar fi capetele desenate pe tulpini, ca pe nişte semne ale declinului picturii. Totuşi, acest stil de decoraţiuni, cu animalele, florile, fructele, sfincşii, satirii, centaurii săi şi aşa mai departe, a fost foarte admirat şi urma să fie imitat în multe zone ale Europei (vezi *infra*, p. 223). În literatură a înflorit un stil echivalent, demonstrînd că interesul pentru grotesc nu a fost o simplă reacţie la descoperirea Casei de Aur. Exact la vremea cînd Bembo încerca să scrie precum Cicero, un călugăr italian numit Teofilo Folengo scria poezie comică în latina „macaronică”, cum i s-a spus mai tîrziu , un stil rustic în care vocabularul latin era combinat cu sintaxa italiană ori cuvintele italiene primeau terminaţii latineşti.

E tentant să vorbeşti în această perioadă de un „contraatac” al stilului comun, ca reacţie împotriva dictaturii literare a lui Bembo şi a manierismelor sale stilistice, cărora li se spunea uneori, cu dispreţ, *Bemberie*. Un personaj de primă importanţă în contraatacul limbii comune a fost Pietro Aretino, un marginal din punct de vedere social, căci era fiul unui meşteşugar, într-o epocă în care cei mai mulţi scriitori erau fii de nobili sau de negustori. Aretino a venit la Roma cam prin 1517 şi în scurtă vreme şi-a făcut reputaţia de scriitor satiric. Printre ţintele lui se numărau curtenii, comportamentul rafinat recomandat de Castiglione şi stilul elegant de a scrie şi de a vorbi recomandat de Bembo. Înscriindu-se în aceeaşi tendinţă, poetul Francesco Berni, alt florentin sosit în această perioadă la Roma pentru a-şi căuta norocul, a scris elogii batjocoritoare la adresa beţiei, ciumei şi ciulinilor şi a parodiat unul dintre sonetele lui Bembo[1].

Conflictul dintre clasicismul şi anticlasicismul acestei perioade nu trebuie înţeles greşit. Cele două stiluri erau opuse şi complementare, atrăgînd cîteodată acelaşi gen de oameni, dar în cadre diferite, cu ocazii diferite sau în stări de spirit diferite. Fiecare stil avea nevoie de celălalt pentru a-l folosi ca termen de comparaţie în opoziţie cu care să se definească el însuşi. Anticlasicismul nu a fost atît o mişcare, cît o atitudine de jucăuşă lipsă de respect faţă de canon, şi el putea coexista cu admiraţia faţă de acesta. Totuşi, stilul

1. Borsellino (1973).

comun nu putea fi închis între aceste limite. El a dărîmat barierele, mai ales în anii de după 1530, după cum vom vedea. Privind în urmă, marea Renaştere pare un moment de echilibru scurt şi instabil.

Lucrurile nu au mai fost niciodată la fel după moartea papei Leon al X-lea în 1521, dar data despre care se consideră în general că marchează sfîrşitul acestei perioade este 1527, cînd Roma a fost pustiită de trupele împăratului Carol al V-lea. Cam tot pe atunci, Clement al VII-lea (un alt Medici) era papă, Rafael şi Bramante muriseră deja, Leonardo şi Sadoleto plecaseră în Franţa, iar Bembo se întorsese la Veneţia. Oricum, acest eveniment traumatic, considerat de umanişti ca reprezentînd întoarcerea barbarilor, a fost interpretat la acea vreme ca sfîrşitul unei epoci. Momentul a fost marcat de jafuri şi vandalism. Un soldat german necunoscut a zgîriat cu majuscule numele LUTHER pe o frescă de-a lui Rafael din Vatican. Cîţiva artişti şi învăţaţi fug din oraş şi nu se vor mai întoarce niciodată[1]. Pe viitor, mişcarea Renaşterii urma să fie una policentrică. Şi, într-adevăr, potrivit opiniei unor artişti şi învăţaţi ne-italieni, era deja astfel.

Literatura şi Imperiul

Cîţiva umanişti străini din acea vreme au contestat serios întîietatea Italiei, fapt ilustrat de cazul Longueil. Christophe Longueil – sau Longolius – era un francez care a venit la Roma în 1516 şi a devenit prietenul lui Bembo. Ciceronian împătimit, el a fost primit cu bucurie în cercurile romane, asta pînă cînd s-a aflat că, înainte de a pleca din Franţa spre Italia, se pronunţase într-un discurs în favoarea superiorităţii culturii franceze. Cazul „trădării" lui Longueil s-a judecat în prezenţa papei Leon al X-lea. Acuzatul a fost achitat, dar s-a gîndit că ar fi totuşi mai bine să plece din Italia.

Opiniile lui Longueil nu erau chiar nişte excepţii la acea vreme. Erasmus, de pildă, a declarat odată că literatura latină a fost „dusă mai departe de nordici", provocîndu-l pe un umanist florentin, Giovanni Corsi, să scrie o lucrare intitulată *Apărarea*

1. Chastel (1983), pp. 169-178.

Italiei (1535), în care prezenta o listă lungă a italienilor „celor mai remarcabili în toate genurile de artă", cu Bembo în frunte. Biograful lui Erasmus, umanistul Beatus Rhenanus, descria cum eroul său a dus în Italia învăţătura „pe care alţii s-au obişnuit s-o aducă din acea ţară". Învăţatul englez John Leland le înfăţişa pe muze traversînd nămeţii alpini spre Britania (*Musas transiliisse nives*) şi susţinea că poetul Sir Thomas Wyatt era egalul lui Dante şi lui Petrarca (*Anglus par Italis*).

Umanistul spaniol Antonio de Nebrija, cel francez Claude Seyssel şi cel german Konrad Celtis au susţinut fiecare întîietatea regiunii lor, asociind înflorirea literaturii cu înflorirea unui imperiu modern, exact aşa cum făcuse Lorenzo Valla în cazul Romei antice (vezi *supra*, p. 59).

Nebrija, care petrecuse zece ani în Italia, se vedea pe el însuşi ca pe un expert în gramatică luptînd contra barbarilor. În prologul la gramatica sa spaniolă (prima gramatică a unei limbi europene moderne), publicată în 1492 şi dedicată reginei Isabella, susţinea, ca şi Valla, că limbajul este „tovarăşul imperiului", care apare, se dezvoltă şi decade o dată cu acesta. Nebrija şi-a susţinut teza cu exemplul evreilor (aflaţi la apogeul istoriei lor în epoca lui Solomon), al grecilor (la apogeu în epoca lui Alexandru cel Mare) sau al latinilor (care au cunoscut punctul de maximă înflorire în epoca lui Augustus). El i-a spus reginei că venise vremea Spaniei şi că „popoarele barbare" aflate sub cîrmuirea Isabellei trebuie să accepte acest fapt. Referirea la cucerirea Granadei şi la incorporarea de către Spania a ultimului dintre regatele musulmane („maure") din peninsulă a ajuns să fie citită prin prisma descoperirii Americii, la fel cum data apariţiei cărţii lui Nebrija pare astăzi simbolică[1].

În introducerea la traducerea sa după istoria Romei a scriitorului antic Justin, traducere dedicată regelui Ludovic al XII-lea, consilierul regal Claude de Seyssel susţinea acelaşi lucru : faptul că romanii au încercat „să-şi sporească, îmbogăţească şi eleveze latina" (*magnifier, enrichir et sublimer leur langue latine*). Într-adevăr, potrivit lui Seyssel (care, din nou, reia spusele lui Valla), Imperiul Roman s-a menţinut prin „utilizarea şi autoritatea

1. Rico (1978).

limbii latine" (*usance et authorité de la langue latine*). Datorită recentelor cuceriri franceze din Italia, franceza s-a răspîndit într-un mod similar. Seyssel îl lăuda pe Ludovic deoarece, după cum îi spunea el regelui, „lucraţi la îmbogăţirea şi la creşterea importanţei limbii franceze" (*enrichir et magnifier la langue française*). Traducerea unei istorii a Romei, ca şi elogiile pe care i le aducea monarhului au constituit, fără îndoială, modul lui Seyssel de a-l încuraja pe rege să urmeze exemplele romane.

Poetul Konrad Celtis a fost încoronat de împăratul Frederic al III-lea la Nürnberg, în 1487, fiind primul ne-italian care a beneficiat de onoarea de care Petrarca fusese atît de mîndru. Celtis a fost mai renumit la vremea sa pentru imitaţiile creative după Horaţiu, ele incluzînd ode, epistole şi scrierile sale cele mai faimoase, *Amores*, în care dădea poemelor lui culoare locală, descriind patru femei din patru regiuni ale Europei şi asociind-o pe Hasilina cu rîul Vistula, pe Elsula cu Rinul, pe Ursula cu Dunărea şi pe Barbara cu Marea Baltică. Celtis a încercat să imite atît realizările Italiei moderne, cît şi pe cele ale Romei antice. Ca erudit nu a fost mai prejos decît ca poet şi a plănuit să scrie o *Germania illustrata*, un studiu despre Germania, în maniera în care Flavio Biondo a descris Italia – sistematic şi pe regiuni. Într-o scrisoare din 1487, Celtis afirmase deja că italienii vor fi în curînd „obligaţi să recunoască faptul că nu doar imperiul şi armele romane, ci şi splendoarea literară a migrat înspre germani" (*litterarum splendorem ad Germanos commigrasse*).

Într-un discurs ţinut la Universitatea din Ingolstadt în 1492, anul apariţiei *Gramaticii* lui Nebrija, Celtis a mers şi mai departe în compararea Germaniei moderne cu Roma antică. Aşa cum romanii s-au cultivat guvernîndu-i pe greci, germanii se puteau cultiva guvernîndu-i pe italieni. Dedicîndu-i împăratului un volum de poeme, Celtis l-a descris pe Maximilian ca pe un „al doilea Cezar", cel care „reînvie învăţămîntul clasic o dată cu imperiul" (*Romanas et Graecas litteras cum imperio restituis*). În timp ce italienii se identificau cu romanii, iar pe nordici îi asociau cu barbarii, Celtis îi identifică pe germani cu romanii victorioşi, iar pe italieni cu grecii devitalizaţi[1].

1. Spitz (1957).

Artele

Această expunere despre arte începe cu protectorii lor, pentru că de obicei protectorul, şi nu artistul alegea subiectul (şi, uneori, chiar stilul unei clădiri, al unei picturi sau statui). De pildă, Isabella d'Este a fost marchiză de Mantova şi una dintre cele mai cunoscute protectoare ale artelor din acea vreme. Colecţionară de sculpturi clasice, deţinînd cópii după *Laocoon* şi *Apollo* din Belvedere, ea a făcut tot posibilul să obţină lucrări ale artiştilor în viaţă ca Giovanni Bellini, Mantegna, Perugino, Leonardo da Vinci şi Michelangelo, pentru a-şi decora grota din grădină şi camera de lectură. Isabella, despre care se spunea că vorbea latina mai bine decît orice altă femeie din vremea sa, l-a încurajat pe umanistul Mario Equicola să scrie despre dragoste, îndemn asemănător cu cel adresat de Elisabetta Gonzaga, ducesă de Urbino, umaniştilor şi oamenilor de litere ca Bembo şi Castiglione.

La începutul secolului al XVI-lea, un număr substanţial de protectori ai artelor din afara Italiei începeau să comande lucrări executate în manieră clasică. În general, aceşti protectori aveau un statut înalt, indiferent că erau cîrmuitori, oameni ai Bisericii sau alţi nobili. După cum am văzut, acest gen de aristocraţi au jucat în Italia secolului al XV-lea un rol important, însă mai puţin hotărîtor. Patronajul civic şi cel al cetăţenilor particulari, de multe ori negustori, şi-a lăsat amprenta asupra artelor în special în Florenţa şi la Veneţia. Ar fi prea simplu să vorbim de patronajul „burghez", cum obişnuiesc să facă adesea istoricii sociali ai Renaşterii ; mai potrivit ar fi adjectivul „urban". Cu toate acestea, contrastul dintre situaţia din Italia şi cea din alte ţări este limpede. Prin urmare, am putea vorbi de „aristocratizarea" Renaşterii din momentul în care ea s-a răspîndit în afara Italiei şi a devenit mai strîns asociată curţilor regale sau ale marilor nobili.

Trei prinţi ai Bisericii, fiecare dintre ei avînd şanse să devină papă – conform opiniilor unor contemporani de-ai lor –, au trăit şi au cheltuit cu un deosebit simţ al grandorii în acea vreme, vizitele lor la Roma asigurîndu-le competenţa în ceea ce privea

noile tendinţe. Cardinalul Tamás Bakócz, un om de origine umilă devenit arhiepiscop al Ungariei, cunoştea foarte bine Italia. Capela sa din catedrala de la Esztergom era făcută din marmură roşie extrasă din zonă, dar în stil pur florentin. Medalia cu portretul său stă mărturie pentru interesul arătat de el faţă de arta italiană. Cea de-a doua figură din acest trio a fost cardinalul Georges d'Amboise, un rafinat cunoscător de artă care avea o admiraţie deosebită faţă de opera lui Mantegna. Castelul său din Gaillon, construit de un arhitect italian, includea o loggie, o cameră de studiu, o capelă decorată de un artist italian şi o fîntînă arteziană făcută la Genova. Pentru a aduce fîntîna la castel a fost construit un drum special de acces.

Cardinalul Thomas Wolsey, care era de origine umilă, ca şi Bakócz, i-a fost rival cardinalului d'Amboise în ceea ce priveşte susţinerea artelor, dar şi în alte domenii. Reşedinţa lui Wolsey, Hampton Court, era mai mare decît curtea regelui, după cum s-a grăbit să sublinieze scriitorul satiric John Skelton. Cardinalul a fost descris ca „unul dintre cei mai mari protectori ai artelor din istoria Angliei" şi era, în mod cert, interesat de ultimele tendinţe în domeniu. Magnificele sale servicii de masă conţineau unele piese cunoscute în acea vreme ca „lucrături antice", cu alte cuvinte, în stil renascentist. De asemenea, Wolsey i-a comandat unui sculptor italian un monument funerar din materiale scumpe (bronz aurit şi marmură)[1].

Una dintre urmările în plan cultural ale invaziei franceze în Italia a fost faptul că italienii – ca şi grecii în perioada Imperiului Roman – i-au luat pe cuceritorii lor în captivitate. Procesul a început devreme : artistul Guido Mazzoni s-a întors în Franţa, în suita regelui Carol al VIII-lea, nu mai tîrziu de anul 1495, o dată cu picturile, statuile şi tapiseriile capturate din Italia. Florimond Robertet, un funcţionar de stat care a luat parte la expediţia lui Carol al VIII-lea, şi-a dezvoltat gustul pentru arta italiană în perioada în care s-a aflat la faţa locului. El a intrat în posesia unei statui de Michelangelo şi a unui tablou pictat de Leonardo da Vinci. Totuşi, această tendinţă s-a accentuat la începutul secolului

1. Gunn şi Lindley (1991).

al XVI-lea, pe măsură ce străinii se convingeau tot mai mult de superioritatea artistică a italienilor. După cum declara în lucrarea sa *Champ Fleury* (1529) pictorul francez Geoffroi Tory, care a trăit în Italia, italienii erau „suverani în ceea ce priveşte perspectiva, pictura şi sculptura... Nu avem aici pe nimeni care să poată fi comparat cu Leonardo da Vinci, Donatello, Rafael din Urbino sau Michelangelo".

Regele său ar fi fost de acord cu această afirmaţie. Francisc I, ca şi Carol al VIII-lea, a descoperit arta italiană cînd a invadat Italia. El a văzut la Milano *Cina cea de taină*, a rămas impresionat şi, după cîte se pare, ar fi luat tabloul acasă dacă acesta s-ar fi putut desprinde de pe perete. Regele l-a invitat pe Leonardo da Vinci în Franţa, unde obişnuia să se angajeze în conversaţii cu el, cum a făcut mai tîrziu şi cu bijutierul Benvenuto Cellini (Francisc învăţase italiana de la mama lui, Louise de Savoia). Michelangelo a fost şi el invitat în Franţa. Regele Francisc s-a interesat şi de sculptură şi arhitectură. Potrivit ambasadorului veneţian, monarhul i-a cerut papei să-i dea statuia lui Laocoon, dar a trebuit să se mulţumească doar cu o copie. Castelul regal de la Chambord a fost proiectat de un italian, Domenico da Cortona, numai că zidarii francezi au fost cei care au dus lucrarea la capăt. Castelului de la Blois i-a fost adăugată o nouă aripă, cu loggii care le imitau pe cele proiectate de Bramante la Vatican. De asemenea, palatul de la Fontainebleau a fost proiectat în stil italian, avînd o galerie decorată de pictorul italian Rosso. Una dintre fresce, *Alungarea ignoranţei*, simboliza însăşi Renaşterea[1].

Lucrările la palatul de la Fontainebleau au început în 1527, la scurtă vreme după cele de la noul palat din Granada al lui Carol Quintul şi, se pare, rivalizînd cu acestea. Regele Franţei şi împăratul se aflau în competiţie în domeniul susţinerii artelor, ca şi în politică şi în război. Palatul din Granada a fost proiectat de Pedro Machuca, la scurtă vreme după ce s-a întors din Italia. Clasicismul roman pur al palatului circular contrastează spectaculos cu vecinul său, palatul maur de la Alhambra. S-a sugerat că stilul palatului ar trebui interpretat ca o etalare a valorilor occidentale în opoziţie cu cele „orientale", dar o interpretare a stilului clădirii

1. Knecht (1982), pp. 425-461 ; Cox-Rearick (1995).

drept o pretenţie a spaniolilor de a fi egali cu italienii, fie ei antici sau moderni, e la fel de probabilă[1].

Nu putem fi siguri că împăratul fusese interesat de stilul palatului său *a lo romano*, cum se spunea în Spania. El nu fusese în Italia în perioada în care l-a comandat. În mare parte, aceeaşi întrebare poate fi pusă în legătură cu preocupările sale de protector al picturii şi sculpturii. Carol l-a luat cu el în Tunisia pe Jan Vermeyen ca să-i picteze victoriile asupra „maurilor". De asemenea, el a înnobilat cîţiva artişti, printre care şi pe pictorul său de curte, Tizian, dar a fost mult mai puţin priceput într-ale artelor decît Francisc sau decît cele două rude ale sale de sex feminin (de la care i-a preluat pe Vermeyen, Tizian şi alţi pictori), mătuşa sa, Margareta de Austria, şi sora sa, Maria de Ungaria.

Margareta de Austria a fost o protectoare a pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor. Artiştii italieni Jacopo de Barbari şi Pietro Torrigiano au petrecut o vreme la curtea ei. Margareta iubea muzica, mai ales pe cea a lui Ockeghem şi Josquin. Maria de Ungaria a fost şi o protectoare a muzicii. Ea a moştenit colecţia de artă a mătuşii sale şi a îmbogăţit-o : i-a comandat lui Tizian cam douăzeci de tablouri, dar s-a interesat şi de pictura flamandă din secolul al XV-lea şi a fost posesoarea portretului lui Arnolfini, realizat de Jan van Eyck şi expus astăzi la National Gallery din Londra. Vom discuta mai jos despre preocupările sale intelectuale, aşa cum pot fi ele deduse ţinînd seama de biblioteca pe care o deţinea[2].

În tot acest timp, arhitecţii şi sculptorii italieni aveau căutare în alte părţi ale Europei. În Anglia, Torrigiano a făcut monumente funerare pentru Lady Margaret Beaufort (1511) şi pentru regele Henry al VII-lea (1512), în vreme ce Giovanni da Maiano (figura 7) şi Benedetto da Rovezzano au lucrat pentru Wolsey. În Polonia, lucrările la reconstrucţia palatului regal de pe dealul Wawel din Cracovia (figura 8) au fost conduse de un anume „Francesco Florentinul" (*Franciscus florentinus*). Clădirea de pe Wawel l-a impresionat în anul 1573 pe un vizitator francez, pentru că avea „de trei ori mai multe loggii decît Luvrul" (*trois fois autant de*

1. Rosenthal (1985).
2. Strelka (1957) ; Eichberger şi Beaven (1995) ; Boogert şi Kerkhoff (1993).

logis que le Louvre). Cel care avea să fie Zygmunt Stary al Poloniei[1] a descoperit stilul italian de arhitectură cînd a petrecut trei ani la Buda, la curtea fratelui său, regele Wladislaw, şi s-a familiarizat cu operele de artă comandate de predecesorul acestuia, Matei Corvinul. Preocuparea sa pentru detaliile de arhitectură apare într-o scrisoare din 1517, în care era vorba despre capela pe care şi-o construia în catedrala din Cracovia: „Italianul a fost aici cu modelul capelei pe care o va construi pentru noi şi care ne-a plăcut mult, dar i-am poruncit să schimbe cîteva lucruri"[2].

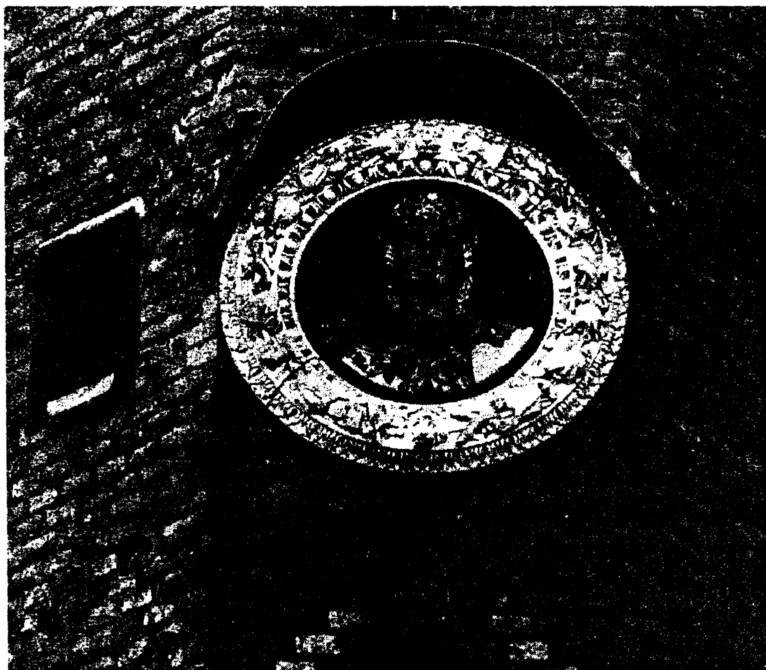


Figura 7: Giovanni da Maiano, medalion din teracotă cu capul lui Augustus, Hampton Court, cca 1521. (Reproducerea fotografiei s-a făcut cu amabila permisiune a dr. Philip Lindley.) Unul dintre primele exemple pentru moda imaginilor cu împăraţi romani.

1. Sigismund I cel Bătrîn, rege al Poloniei între anii 1505 şi 1548 (n.t.).
2. Lewalski (1967); Białostocki (1976), p. 35.

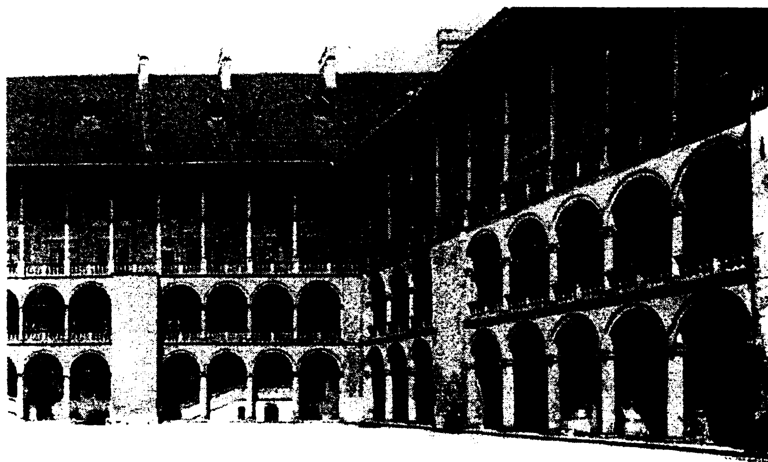


Figura 8: Curtea interioară a castelului Wawel din Cracovia. (Copyright © Castelul Wawel, Cracovia.)

Artiştii, ca şi umaniştii, s-au dus în această perioadă în Italia pentru a studia. Pictorul german Albrecht Dürer a vizitat de două ori Veneţia, iar pictorul spaniol Alonso Berruguete a petrecut aproape paisprezece ani în Italia şi a rămas impresionat de tabloul neterminat al lui Michelangelo cu bătălia de la Cascina. Machuca a studiat la Roma şi la Florenţa. Pictorul olandez Jan Scorel a trăit în Veneţia şi la Roma. Operele de mai tîrziu ale acestor artişti sînt o dovadă a întipăririi modelelor clasice şi italiene în imaginaţia lor. Exportul de gravuri le-a permis artiştilor care nu aveau şansa de a vizita Italia să se familiarizeze cu noul stil. De exemplu, în Spania, în anii 1520, mai mulţi artişti au imitat gravurile lui Raimondi făcute după picturile lui Rafael.

La acea vreme, cîţiva pictori din Germania şi din Ţările de Jos şi-au îndreptat pentru prima dată atenţia către subiectele laice, luate mai ales din istoria antică şi din mitologia clasică, pe care maeştri precum Rafael le făcuseră faimoase. Lucas Cranach din Wittenberg, de pildă, a pictat tablouri cu Venus şi Lucreţia. Albrecht Altdorfer l-a pictat pe Alexandru cel Mare în bătălia de la Issos, ca parte a unei serii de scene de luptă comandate de

ducele Wilhelm al IV-lea al Bavariei. Hans Holbein din Augsburg a realizat celebra lui serie de portrete, printre care cele ale lui Henry al VIII-lea şi Thomas Morus.

Reînvierea Antichităţii în arte nu a mulţumit pe toată lumea. Doi olandezi care nu sînt adesea puşi alături, Erasmus şi Adrian din Utrecht (cunoscut mai tîrziu ca Adrian al VI-lea), au împărtăşit aceeaşi suspiciune faţă de formele clasice, pe care le considerau expresii ale păgînismului. Alţii au acceptat stilul clasic, dar nu şi întîietatea Italiei. În acea perioadă, ideea de emulaţie cîştiga teren. Poetul francez Nicolas Bourbon l-a numit pe Holbein „Apelles al vremurilor noastre". Palatul regal de la Fontainebleau a fost descris ca o „a doua Romă", graţie frumoasei colecţii de antichităţi adunate în acest loc[1]. Într-un dialog al umanistului Cristóbal de Villalón, *Comparaţie ingenioasă între antic şi modern* (*Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1539), se presupunea că nu numai Rafael şi Michelangelo, ci şi artişti spanioli cum ar fi Alonso Berruguete şi sculptorul-arhitect Diego de Siloe „i-au depăşit pe antici" (*exceden á los antiguos*).

Emulaţia poate lua forme diferite şi chiar opuse. De pildă, regele Manuel I al Portugaliei a trimis doi artişti să studieze în Italia. Totuşi, aşa-numitul stil „manuelin" în arhitectură, botezat astfel (în secolul al XIX-lea) după numele regelui şi ilustrat de mănăstirea ieronimită de la Belém, chiar lîngă Lisabona, se distinge prin folosirea exuberantă a ornamentelor, care sînt la fel de departe de exemplele clasice şi italiene ca şi de cele gotice. Printre aceste ornamente, trimiteri jucăuşe la imperiul maritim portughez, se numără parîme de corăbii, cabestane, alge, corali, lotuşi şi crocodili. Indiferent că sînt sau nu inspirate din arta musulmană ori hindusă, după cum au sugerat unii specialişti, ele constituie o remarcabilă declaraţie de independenţă faţă de ambele modele – tradiţional şi contemporan[2].

Pentru a analiza un caz de imitaţie creativă şi de emulaţie din această perioadă, ne putem întoarce la Dürer. Din schiţele sale după picturi italiene ne putem face o idee despre ce a învăţat el

1. Haskell şi Penny (1981), pp. 1-6.
2. Lach (1977), pp. 57-64; Dias (1988).

la Veneţia, mai ales de la Giovanni Bellini, pe care l-a întîlnit acolo. Dürer s-a bucurat la vremea lui de o faimă neobişnuită. Împăratul Maximilian l-a descris ca fiind „mult mai faimos decît alţi maeştri în arta picturii". Celtis, Erasmus şi alţi umanişti nordici i-au adus elogii. Luther l-a amintit în lucrarea sa *Convorbirile din jurul mesei*, pe cînd colegul lui Luther, umanistul Philip Melanchthon, îl menţiona pe Dürer ca pe un exemplu de manieră grandioasă în pictură, echivalentul stilului înalt din retorică.

Reputaţia lui Dürer s-a răspîndit pe un spaţiu şi mai întins datorită gravurilor. Ilustraţiile realizate de Dürer însuşi şi gravurile după picturile lui realizate de Raimondi au făcut ca opera sa să fie apreciată în Italia. Vasari a declarat că e „atît de universal", încît numai să se fi născut în Toscana şi „ar fi putut fi cel mai bun pictor din ţinutul nostru", ceea ce, venind din partea unui italian, era într-adevăr o laudă de reţinut. Tratatele lui Dürer despre proporţii şi geometrie (inclusiv despre perspectivă) i-au sporit şi ele reputaţia pe plan internaţional. Aceste tratate au fost traduse în latină de umanistul german Joachim Camerarius, care i-a scris şi biografia, prima biografie a unui artist provenind din nordul Europei[1].

Umaniştii

Umaniştii aveau şi ei nevoie de susţinerea şi protecţia stăpînitorilor, tot aşa cum stăpînitorii aveau nevoie, la rîndul lor, de sfaturile umaniştilor, după cum au subliniat Erasmus şi Budé în tratatele lor despre educaţia principilor. Tratatele urmează aceeaşi direcţie şi le sînt dedicate lui Carol al V-lea, respectiv lui Francisc I, fiindu-le înfăţişate acestor monarhi în 1516 şi în 1519. Ca să-şi susţină afirmaţiile, Budé a făcut cercetări pe tema răsplătirii scriitorilor din lumea antică. El a arătat, de exemplu, că Vergiliu a primit pentru opera sa echivalentul a 250.000 de scuzi. Parafrazîndu-l pe poetul roman Marţial, Budé a declarat că „se spune în ziua de astăzi că, din cauză că lipsesc cei ca Mecena, nu mai apar

1. Panofsky (1943); Białostocki (1986-1987).

nici aceia ca Vergiliu şi Horaţiu” (*dit-on aujourd'hui que par faute de mécenates il n'est plus de Virgiles ni de Horaces*). Ca şi în cazul curţilor nobiliare din secolul al XV-lea, pe care l-am descris mai înainte (pp. 61-63), educaţia umanistă a principilor pare să fi avut unele efecte asupra preocupărilor lor de mai tîrziu. Francisc I audia lecturi din clasicii greci şi romani şi i-a cerut ambasadorului său la Veneţia (Lazare de Baïf, el însuşi umanist) să cumpere manuscrise greceşti pentru biblioteca regală. Împăratul Carol nu a fost un mare intelectual, dar una din puţinele cărţi despre care se presupune că l-ar fi interesat este istoria Romei, scrisă de autorul grec Polibiu.

Merită să fie subliniat rolul jucat de prinţesele din perioada Renaşterii ca protectoare ale învăţăturii, precum şi ale artelor. Regina Bona, de pildă, soţia lui Zygmunt I al Poloniei, a primit o educaţie umanistă la curtea din Milano şi se spune că vorbea bine latina. Bona a învăţat poloneza şi a încurajat activitatea scriitorilor. Regina Isabella de Castilia ştia şi ea latina, care îi fusese predată de Beatriz Galindo, supranumită „La Latina”, o doamnă învăţată care a scris şi un comentariu despre Aristotel. Isabella l-a încurajat pe Hernando del Pulgar să scrie o istorie a Spaniei şi i-a poruncit lui Nebrija să o traducă în latină. De asemenea, regina coresponda cu umanista Cassandra Fedele. Fiica Isabellei, Catherine de Aragon, a primit o educaţie de bună calitate de la un preceptor umanist şi era capabilă să improvizeze în latină. Ca regină, Catherine a fost protectoarea compatriotului său Luis Vives (care şi-a petrecut cîţiva ani în Anglia) şi a medicului umanist Thomas Linacre, profesorul fiicei ei, Mary Tudor. Mai importantă decît toate a fost însă Margareta de Navarra, sora lui Francisc I. Margareta scria ea însăşi poeme, piese de teatru şi povestiri şi era totodată activă ca protectoare a cîtorva umanişti.

Principii erau tot mai interesaţi să atragă la curţile lor învăţaţi italieni care să le ţină lecţii copiilor lor sau să scrie cronici de laudă despre înfăptuirile lor sau ale strămoşilor lor, într-un stil latin elegant, aşa cum făcuse Antonio Bonfini pentru regele Matei Corvinul. Astfel, Paolo Emili din Verona a scris o istorie a Franţei pentru regele Ludovic al XII-lea, iar Polidoro Vergilio din Urbino o istorie a Angliei (*Historia Anglica*) pentru regele

Henry al VIII-lea. Lombardul Pietro Martire d'Anghiera a fost numit cronicar (*cronista*) al lui Carol al V-lea şi a scris o istorie a descoperirii Lumii Noi, intitulată *Decades*, în onoarea istoricului roman Titus Livius.

Mişcarea în sens invers era şi mai intensă. De exemplu, în anii 1480, printre vizitatorii umanişti în Italia se numărau Konrad Celtis, Thomas Linacre, care a studiat la Florenţa cu Poliziano, şi Johan Reuchlin, care i-a întîlnit pe Ficino şi pe Lorenzo de Medici. În anii 1490, printre aceşti vizitatori se aflau francezul Jacques Lefèvre d'Etaples, englezul John Colet şi polonezii Piotr Tomicki şi Nicolaus Copernicus. Preocuparea lui Lefèvre cu privire la necesitatea de „a bea din fîntîna unui Aristotel purificat" – cu alte cuvinte, de a studia textele maestrului în greaca originală – a apărut în urma întîlnirii sale cu Ermolao Barbaro. Celebrele disertaţii ale lui Colet despre Sfîntul Pavel, ţinute la Oxford, au fost precedate de întîlnirea sa cu cercul lui Ficino din Florenţa. După ce s-a întors în Polonia, Tomicki a introdus folosirea latinei clasice în cancelaria regală. Platonismul lui Copernic, care l-a încurajat în elaborarea teoriei sale heliocentrice (vezi *infra*, p. 167), data din vremea cînd acesta fusese student la Bologna.

După 1500, vizitatorii străini sînt prea numeroşi pentru a-i mai enumera, astfel încît va trebui să ne mulţumim cu cîteva cazuri prestigioase. Biografia lui Erasmus, scrisă de discipolul său Beatus Rhenanus, descrie „marea dorinţă" a eroului său de a vedea Italia, Beatus remarcînd faptul că „nicăieri în lume nu este un loc mai cultural [*cultius*] în toate sensurile decît această regiune". În 1511, poetul Jean Lemaire observa că francezii „care mergeau des în Italia" (*frequentans les Ytalles*) descopereau „măreţia, eleganţa şi dulceaţa" „limbii toscane". Printre vizitatorii germani s-au aflat scriitorul satiric Ulrich von Hutten şi magicianul Heinrich Agrippa. Printre francezi s-au numărat juristul umanist Guillaume Budé şi filosoful Symphorien Champier, care luptase în armata franceză şi studiase la universitatea din Padova. Printre spanioli îi găsim pe poetul Garcilaso de la Vega şi pe învăţatul Juan Gines de Sepúlveda, care a stat în Italia douăzeci de ani.

În pofida entuziasmului susţinut relevat de aceste pelerinaje, în această perioadă – adică în anii 1520 – italienii şi-au pierdut

supremaţia în studiile umaniste. Nu a fost doar epoca lui Erasmus, a lui Reuchlin şi a lui Budé, ci şi a spaniolului Luis Vives şi a englezului Thomas Morus. Pentru unii dintre membrii acestui grup păreau să fi răsărit zorii unei noi epoci. Şi era o bucurie să trăieşti în acei zori. În 1517, la cincizeci de ani, Erasmus a declarat că „aproape că şi-ar dori să fie iarăşi tînăr", deoarece „se apropie cu paşi repezi o epocă de aur". Umanistul german Ulrich von Hutten i-a spus prietenului său Pirckheimer că e bine să trăieşti într-o epocă în care înfloresc studiile şi creativitatea (*vigent studia*, *florent ingenia*). Aceasta a fost şi epoca în care termenul de „umanist" s-a răspîndit în afara Italiei. Lefèvre, de exemplu, a fost numit *humanista theologizans*. În Germania, discipolii lui Reuchlin erau uneori descrişi ca *humanistae*. Termenul de „Ev Mediu" (*media antiquitas*, *media aetas*) era folosit la acea vreme de cîţiva umanişti germani, aşa cum l-au folosit şi italienii din secolul al XV-lea.

Ca şi în cazul Italiei, noile idei şi tehnici se dezvoltau deseori în sînul unor grupuri restrînse. De pildă, Konrad Celtis l-a cunoscut pe Dürer şi a fost prieten cu Johan Trithemius, un specialist în ebraică şi în greaca veche care a fost abatele unei mănăstiri benedictine, iniţial la Sponheim şi ulterior la Würzburg. Celtis a dus o viaţă de peregrinări, dar a pus bazele unor grupuri de discuţii de *sodalitates* în cîteva dintre oraşele în care a stat, printre care Cracovia, Heidelberg şi Viena. Trithemius a oferit găzduire unor umanişti în mănăstirile sale, printre ei numărîndu-se Celtis, Reuchlin, Agrippa şi doi francezi, Gaguin şi Charles de Bouelles[1]. La Paris, în cercul de elevi, prieteni şi cunoştinţe al lui Lefèvre îi găsim pe Gaguin, Bouelles, Budé şi Beatus Rhenanus[2]. În noua universitate din Alcalà (figura 10), o echipă de învăţaţi conduşi de Nebrija şi susţinuţi de cardinalul Jiménez de Cisneros au editat o Biblie poliglotă, prin juxtapunerea de texte ebraice, aramaice, greceşti şi latine[3].

1. Spitz (1957); Brann (1981).
2. Renaudet (1916); Rice (1970).
3. Rueda (1973); Bentley (1987), pp. 70-111.

În mod similar, scrisorile schimbate de umanişti au adus o contribuţie importantă la idealul lor de „republică a erudiţiei" internaţională (*respublica litteraria*). Sintagma ne trimite în trecut, la începutul secolului al XV-lea, dar abia acum contactele din cadrul castei internaţionale a erudiţilor începeau să ofere acestei comunităţi imaginare o oarecare umbră de realitate[1]. Această republică a erudiţiei a fost creată şi unificată şi cu ajutorul tiparului. Iar după 1500, în acest domeniu – dar şi în altele –, Parisul, Baselul şi alte centre au ameninţat dominaţia italienilor (sau, mai exact, a veneţienilor). Tipograful erudit Aldus Manutius a avut cîţiva imitatori în afara Italiei. La Basel, printre tipografii-erudiţi se numărau Johan Amerbach, prieten cu umanişti germani de seamă, şi Johan Froben, cîndva ucenic al lui Amerbach şi mai tîrziu prietenul şi editorul lui Erasmus. În Paris îi găsim pe Jodocus Badius din Ţările de Jos, care a studiat (ca şi Aldus) cu Battista Guarini la Ferrara. Badius, pe care l-a chemat la Paris umanistul Robert Gaguin şi care a devenit tipograf la universitate în 1507, a scris el însuşi cărţi – printre care un ghid de redactare a scrisorilor – şi a publicat nu doar clasici, ci şi cărţi semnate de Valla, Ficino şi Poliziano. Prăvălia sa era un loc de întîlnire pentru cercul de umanişti al lui Lefèvre.

Universitatea a fost un alt loc în care mişcarea umanistă avea posibilitatea să înflorească. În Italia de dinainte de 1500, mişcarea se dezvoltase în mare măsură în afara universităţilor, ba chiar, pînă la un anumit punct, în ciuda lor. Pe de altă parte, după 1500, cîteva universităţi europene, printre care două noi, Wittenberg şi Alcalà, ofereau medii favorabile pentru noua formă de erudiţie. Putem ilustra această afirmaţie cu ajutorul istoriei a trei subiecte de studiu: poezia, greaca şi ebraica.

Poezia a fost una dintre preocupările principale ale umaniştilor din cercul lui Marsilio Ficino, în special a lui Poliziano, un poet bun care scria şi în latină, şi în italiană, şi a lui Landino, care a afirmat că poezia este deasupra tuturor celorlalte arte liberale. După cum am văzut (vezi *supra*, p. 55), însuşi Ficino compara inspiraţia poeţilor cu cea a profeţilor. Începînd cu finele secolului

1. Fumaroli (1988).

al XV-lea, studiul poeziei a început să fie introdus şi în universităţi din afara Italiei. În 1477, la universitatea din Leuven, şi în 1484, la Salamanca, s-a înfiinţat cîte un curs de poezie. Profesorii ţineau prelegeri despre poeţii latini sau greci din Antichitate. De exemplu, la Salamanca, umanistul lombard Pietro Martire din Anghiera ţinea un curs despre Juvenal şi era receptat – după cum ne spune el – cu mare entuziasm. Celtis ţinea prelegeri despre poetul său favorit, Horaţiu, în perioada în care preda la universitatea din Ingolstadt, şi despre Homer la universitatea din Viena. Tot el l-a convins pe împăratul Maximilian să înfiinţeze un Colegiu al Poeţilor.

Studiile de greacă, care înainte de 1500 fuseseră practic limitate la teritoriul Italiei (dacă excludem un grup restrîns din Paris, în anii 1470, şi altul din Salamanca, în anii 1480), s-au răspîndit şi ele pe arii mai largi în această perioadă. Erasmus a învăţat greaca veche de la un grec, la Paris, în jurul anului 1500. Thomas Morus a învăţat-o de la William Grocyn (care a dobîndit cunoaşterea limbii greceşti în Italia) în 1501, în vreme ce prietenul său Colet a început să o studieze puţin mai tîrziu, la vîrsta de aproximativ cincizeci de ani. Predarea limbii greceşti s-a introdus şi la universitatea din Cracovia (cca 1500, de către doi italieni), la cea din Alcalà (cca 1513), la Leipzig (1515), Paris (1517), Wittenberg (1518) şi în alte părţi[1].

Greaca nu era studiată doar pentru că era limba lui Homer, Aristotel şi Platon, ci şi pentru că era limba Noului Testament. Tot în această perioadă, un cerc internaţional de cărturari creştini a început să se ocupe serios de limba Vechiului Testament. În 1311, conciliul de la Vienne a hotărît înfiinţarea unor cursuri de ebraică în cinci universităţi europene, dar ordinul nu s-a pus în aplicare. Cîţiva umanişti italieni din secolul al XV-lea au fost preocupaţi de limba ebraică. De pildă, Pico della Mirandola a luat lecţii de la învăţaţii evrei Elia del Medigo la Padova şi de la Jochanan ben Isaac Alemanno în Florenţa. De altfel, la începutul secolului al XVI-lea, studiul limbii ebraice a fost introdus în cîteva universităţi europene. Alfonso din Zamora a predat ebraica la Salamanca în 1511. În 1517,

1. Lopez Rueda (1973); Wilson (1992).

la universitatea din Leuven s-au pus bazele faimosului „colegiu trilingv", pentru predarea celor trei limbi ale Scripturii: latina, greaca şi ebraica. La Alcalà s-a înfiinţat un colegiu similar, la universitatea din Heidelberg s-a predat ebraica începînd din 1519, la Basel din 1529, iar la noul Collège Royal din Paris, creat de Francisc I la sugestia lui Guillaume Budé, începînd cu anul 1530.

Ebraica se studia nu numai pentru a înţelege Vechiul Testament. Un scop important pentru unii umanişti, începînd cu Pico della Mirandola, era de a înţelege kabbala, cu alte cuvinte secretul sau tradiţia „ocultă" a învăţaţilor evrei. Cuvîntul *kabbala* înseamnă „tradiţie" şi uneori, în această perioadă, a fost tradus în latină ca „receptare" (*receptio*). Mai precis, kabbala este o tradiţie mistică, o încercare de a ajunge la Dumnezeu meditînd asupra multelor sale nume. Cei care studiau kabbala credeau că ebraica era limba originară, limba lui Dumnezeu, şi că în cuvintele ei se află mai mult decît nişte simple semne ale lucrurilor. Credeau că respectivele cuvinte au propria lor putere. Prin folosirea numelor tainice ale îngerilor, kabbaliştii erau capabili să-i convoace pe aceştia. Nu e greu de explicat entuziasmul filologilor umanişti sau al „iubitorilor de cuvinte" faţă de o astfel de doctrină[1].

Atracţia umaniştilor creştini faţă de tradiţia iudaică era similară cu cea faţă de Zoroastru, Hermes Trismegistus şi, într-o oarecare măsură, faţă de Platon. S-a considerat că textele acestei „teologii antice" (vezi *supra*, p. 55) prevesteau şi confirmau astfel creştinismul (nu e nevoie să mai spunem că învăţaţii evrei au găsit absurd acest mod de folosire a tradiţiei lor). Astfel, Pico della Mirandola a afirmat că „nici o ştiinţă nu demonstrează divinitatea lui Hristos cum o fac magia şi kabbala". În Italia, studiile kabbalistice au început să se dezvolte la începutul secolului al XVI-lea. La Roma, de pildă, cardinalul Egidio da Viterbo, un fost discipol al lui Ficino, a devenit un entuziast susţinător a ceea ce el numea „adevărul evreiesc" (*Hebraica veritas*). El i-a spus Papei Leon al X-lea că studiile biblice vor renaşte în această epocă „din propria lor cenuşă", tot aşa cum studiile de greacă au reînviat pe vremea lui Lorenzo de Medici. La Veneţia, călugărul

1. Scholem (1941).

franciscan Francesco Giorgi (sau Zorzi) a utilizat kabbala ca pe o probă a armoniei cosmosului. Giorgi a fost consultat, în calitate de expert în armonii, la construcţia bisericii San Francesco della Vigna[1].

În Germania, Johan Reuchlin a publicat în 1517 o carte despre kabbala, dedicîndu-i-o papei Leon al X-lea. El afirma că această tradiţie evreiască deschide accesul la „filosofia simbolică" pierdută a lui Pitagora, a cărui înţelepciune îşi trăsese seva din Răsărit. Pitagora, a declarat învăţatul german, a renăscut acum, de vreme ce Reuchlin putea să-şi expună ideile în acelaşi mod în care Ficino prezentase filosofia lui Platon, iar Lefèvre pe cea a lui Aristotel. Discipolul lui Reuchlin, Heinrich Cornelius Agrippa, ţinea deja cursuri despre ideile maestrului său în 1509, anul în care acesta l-a vizitat pe Trithemius şi a conversat cu el „despre alchimie, magie, kabbala şi lucruri asemănătoare". Agrippa a mers mai departe, scriind o carte, *Despre filosofia ocultă*, care în cele din urmă a fost publicată în 1531.

La fel ca neoplatonicienii florentini de la sfîrşitul secolului al XV-lea, cu care studiase Reuchlin, umaniştii germani încercau să ajungă la cunoaşterea misterelor antice. Ca şi cercul florentin, ei au asociat poezia, profeţia şi nobleţea - sau ceea ce Agrippa numea „înnobilarea" - omului. Şi umaniştii germani au pus accentul pe compatibilitatea dintre creştinism şi doctrinele secrete ale anticilor. Pe pagina de gardă a cărţii lui Agrippa se află un citat din Evanghelia după Matei (10.26) : „Nimic nu este acoperit care să nu iasă la iveală şi nimic ascuns care să nu ajungă cunoscut". Cu toate acestea, învăţaţii din grupul german au luat cultura evreiască mai în serios decît predecesorii lor, făcînd multe referiri respectuoase la rabinii învăţaţi care au studiat kabbala înaintea lor[2].

Greaca era studiată ca o cheie pentru cele două Antichităţi, cea păgînă şi cea creştină. Ca exemplu pentru legăturile dintre cele două, dar şi pentru modurile în care umaniştii epocii au utilizat cultura elină antică, receptarea lui Lucian constituie un studiu de caz reprezentativ. Lucian, care a trăit în secolul al II-lea d.Hr.,

1. O'Malley (1968) ; Wittkower (1949), pp. 102-107 ; Foscari şi Tafuri (1983).
2. Secret (1964), pp. 44-72 ; Béhar (1996), pp. 13-62.

este autorul unor dialoguri satirice scrise într-un limbaj viu şi natural. Acestea se desfăşoară adesea în paradis, în Olimpul clasicilor, sau în infern, Hadesul clasicilor. Plasarea în Olimp îi permite filosofului Menippos, unul dintre protagoniştii dialogurilor lui Lucian, să se uite în jos, spre pămînt, de la o distanţă suficient de mare încît activităţile umane să pară lipsite de importanţă. Funcţia Hadesului este de a arăta oameni cîndva importanţi despuiaţi acum de puterea şi de bogăţia lor. Sufletele trebuie să lase totul în urma lor înainte de a urca în luntrea care le va duce pe celălalt mal al Styxului, în lumea pămînteană. Luntraşul, Caron, ca şi Menippos, critică nebunia omenească.

Opera lui Lucian a fost publicată în limba originală, elina, în anii 1490. La începutul secolului al XVI-lea, Erasmus, Morus, Reuchlin şi Budé au tradus în latină cîteva dintre dialoguri. Ele i-au inspirat, de asemenea, pe unii umanişti, printre care Erasmus, Hutten şi Valdés, să-l imite sau să-l pastişeze pe scriitorul satiric grec. „Dacă ai putea să priveşti în jos de pe Lună, aşa cum a făcut odinioară Menippos”, spune protagonistul celebrei lucrări *Elogiul nebuniei* a lui Erasmus, „la nenumăratele hoarde de muritori, ai crede că vezi un roi de muşte sau de ţînţari certîndu-se”. Olimpul şi Hadesul devin paradisul şi iadul creştin. În opera anonimă *Julius Exclusus*, aproape sigur scrisă de Erasmus, papa cel războinic apare la porţile raiului şi încearcă să le deschidă cu cheile lui. Urmează un dialog cu Sfîntul Petru, care e uimit de înfăţişarea lumească a succesorului său. „Astăzi este cu totul altceva să fii episcopul Romei”, explică papa Iuliu[1].

Hutten şi Valdés au fost printre cei care au urmat exemplul lui Erasmus. De altfel, tipograful Johan Froben l-a descris pe Hutten ca fiind „Lucian născut a doua oară”. În lucrarea *Inspicientes* („Spectatorii”) a lui Hutten, spectatorii din ceruri, Soarele şi Phaeton, se uită în jos, la oamenii cît furnicile „ce stîrnesc mari războaie pentru nimicuri, murind în van”. Personajele se exprimă critic la adresa corupţiei papei Leon al X-lea, care storcea bani de la germani sub pretextul unei cruciade împotriva turcilor, ca şi la adresa aroganţei legatului papal, cardinalul Cajetanus. Hutten

1. Lauvergnat-Ganière (1988), pp. 197-234.

însuşi a tradus în germană acest dialog şi altele trei, pentru ca ele să ajungă la un public mai larg decît cel constituit din tovarăşii săi umanişti. Din acelaşi motiv, Alfonso de Valdés, „mai erasmian decît Erasmus", după cum spunea un coleg de-al său umanist, a scris în spaniolă[1]. Dialogul lui, *Mercur şi Caron*, combina temele politice cu cele morale şi religioase. Mercur coboară în Hades pentru a-i comunica lui Caron ultimele noutăţi despre lumea de deasupra. Caron, auzind că împăratul Carol al V-lea şi Francisc I se află în război, a cumpărat o galeră nouă, de teamă că vechea sa luntre nu i-ar putea duce pe toţi morţii care urmau să coboare la el. Mercur îi descrie războiul din punctul de vedere al lui Carol (Valdés era secretarul împăratului). În decursul conversaţiei, sosesc sufletele celor morţi de curînd, iar cele două personaje centrale le chestionează asupra felului în care şi-au petrecut vieţile. Printre aceste suflete se află un fost cîrmuitor, un ministru, un preot şi un teolog, cu toţii răi şi hărăziţi infernului. Poate că dialogul merge, în ceea ce priveşte forma, pe urmele lui Lucian, dar tonul este foarte diferit. Este mult mai serios, adaptîndu-l sau acomodîndu-l pe scriitorul satiric grec la starea de spirit religioasă de la sfîrşitul decenului 1520-1530.

Ceea ce ar trebui subliniat este tonul anti-papal al acestor dialoguri. Critica la adresa Romei papale avea accente naţionale (dacă nu chiar „naţionaliste"). Rivalitatea naţională şi concurenţa dintre erudiţi se împleteau strîns. În Franţa, de pildă, întrecerea cu Italia s-a transformat, în rîndurile studenţilor umanişti care studiau dreptul roman, în respingerea „metodei italiene" (*mos italicus*) în favoarea celei neaoşe, *mos gallicus*, distincţie datînd de la jumătatea secolului al XVI-lea. „Metoda franceză", interpretarea dreptului roman prin repunerea sa în contextul culturii romane antice, fusese de fapt metoda folosită de Valla şi de Poliziano, însă această practică a fost dusă şi mai departe în Franţa acestei perioade. Lucrarea lui Guillaume Budé, *Adnotări ale Codicelui Iustinian* (1508), era o lucrare tehnică, dar şi un exemplu de filologie în care autorul istoriciza dreptul roman, arătînd că acesta este produsul unei anumite perioade. Ca şi

1. Bataillon (1937), pp. 419-438.

primii umanişti care au studiat dintr-o asemenea perspectivă literatura clasică, filosofia clasică şi Noul Testament, Budé a încercat să „restaureze" dreptul roman, corectînd textele corupte şi îndepărtînd, bucată cu bucată, interpretările greşite[1].

Conflicte

Vom vedea clar că în această perioadă existau dezacorduri profunde în sînul mişcării umaniste. Un umanist chiar a făcut odată o referire la „războiul civil dintre ciceronieni şi erasmieni"[2]. Cu greu s-ar putea găsi un contrast mai evident ca acela dintre Bembo (să zicem), cu entuziasmul său faţă de forma literară elegantă, şi Egidio da Viterbo, care a trăit la Roma în aceeaşi perioadă, dar care considera latina o limbă „barbară" în comparaţie cu ebraica. Asemenea conflicte nu trebuie reduse la rivalităţi personale sau locale, oricît de importante au fost acestea. Ele au scos la iveală contradicţiile latente ce existau în mişcarea umanistă. Erasmus a arătat care erau greutăţile. Cum putea cineva să împace creştinismul cu respectul faţă de Antichitatea păgînă ? Tradiţia clasică trebuia urmată în spiritul sau în litera ei ? Dacă mişcarea umanistă nu s-a fărîmiţat de tot la acea vreme, meritul trebuie pus probabil pe seama inamicilor săi, pe care i-am putea numi „troieni", cum a făcut Thomas Morus atunci cînd a apărat studiile de greacă de la Oxford. Conservatorii de la Oxford nu erau singuri ; în exact aceeaşi perioadă, la universitatea din Leuven a avut loc un atac similar asupra studiilor de greacă şi ebraică, precum şi asupra filologiei lui Valla şi Erasmus. În Franţa, Sorbona (cu alte cuvinte, Facultatea de Teologie) se opunea noilor abordări făcute de aşa-numiţii *lecteurs royaux*. În Spania, Erasmus a avut mulţi duşmani, dar şi mulţi discipoli.

Două controverse notorii din această perioadă dezvăluie ostilitatea faţă de umanism, care s-a perpetuat în unele cercuri : cazul Pomponazzi şi afacerea Reuchlin. Pietro Pomponazzi a fost profesor

1. Maffei (1956) ; Kelley (1970) ; La Garanderie (1976).
2. Fumaroli (1980), pp. 101-115.

la universitatea din Bologna, unde ţinea cursuri despre filosofia lui Aristotel. Deşi nu era un cunoscător al limbii greceşti, ca Ermolao Barbaro (vezi *supra*, p. 64), a participat la mişcarea de redescoperire a sensurilor originale din scrierile lui Aristotel, nefiind de acord cu ceea ce au pretins comentatorii de mai tîrziu (de exemplu Averroes) că sugera filosoful antic. În 1516, Pomponazzi a publicat o carte, *Despre nemurirea sufletului*, unde susţinea că Aristotel declarase că sufletul e muritor. Această cărticică a stîrnit o controversă de proporţii. Cu toate că Pomponazzi declarase că nici moartea, nici nemurirea sufletului nu pot fi demonstrate cu argumente ale raţiunii naturale, a fost atacat ca „mortalist". Cartea sa a fost arsă la Veneţia şi cîţiva teologi au scris împotriva lui. Pomponazzi nu a suferit: universitatea i-a dublat salariul. Cu toate acestea, felul cum a fost primită cartea relevă forţa obstacolelor apărute în calea receptării umanismului[1].

În cazul afacerii Reuchlin, antiumanismul s-a împletit cu antisemitismul. Reuchlin a fost atacat mai întîi pentru că a adus argumente împotriva suprimării apariţiei cărţilor evreieşti. În momentul în care s-a apărat pe el însuşi, ţinta atacului a devenit propria sa operă, în special cartea sa despre kabbala. Controversa şi-a extins tot mai mult aria, devenind o dispută intelectuală şi internaţională. Reuchlin a ajuns să creadă că „adversarii săi barbari" încercau să discrediteze învăţămîntul grecesc şi ebraic pentru a-şi apăra propriile studii puerile. Erasmus i-a scris lui Reuchlin ca să-l asigure de sprijinul său împotriva „răutăţii" duşmanilor, iar un post scriptum al acestei scrisori înfăţişa lista cu prietenii lui Reuchlin din Anglia, printre care Morus, Colet şi prietenii lor Linacre şi Grocyn[2].

În Germania, disputa a fost prezentată în *Scrisorile unor oameni obscuri* (*Epistolae Obscurorum Virorum*, 1515) ca un atac al forţelor barbare asupra umanismului. Aceste scrisori imaginare, schimbate între filosofi scolastici din universităţi germane cum ar fi Köln şi Mainz – o întreprindere colectivă în care Hutten joacă rolul principal –, compun un portret de grup al duşmanilor

1. Pine (1986), pp. 124-234.
2. Overfield (1984), pp. 247-297.

pe care îi aveau poezia şi „proaspăt apăruta latină" în rîndul clericilor, apărători ai „cărţilor vechi şi bune" semnate de Petrus Hispanicus, Toma d'Aquino şi aşa mai departe. Autorii epistolelor se prezintă pe ei înşişi şi apar ca nişte inşi ignoranţi, stupizi, lacomi, autoritari şi antisemiţi prin intermediul unui act de condamnare a lui Reuchlin ca „poet laic şi, în plus, un om arogant, care s-a dat de partea evreilor, sfidînd patru universităţi, şi care... nu se pricepe la Aristotel sau Petrus Hispanicus" (un teoretician al logicii din secolul al XIII-lea). Limbajul scrisorilor este unul hibrid. Latina în care sînt scrise, reflectînd cultura sau lipsa de cultură a scriitorilor, este mai degrabă medievală decît clasică şi fusese contaminată de limba vulgară. Stilul sau lipsa de stil a scrisorilor ar fi fost de ajuns ca să-i facă pe cititorii umanişti să moară de rîs.

Puţin după publicarea *Scrisorilor unor oameni obscuri*, umanistul spaniol Luis Vives a lansat un atac direct şi impresionant asupra filosofilor sau a „sofiştilor" scolastici de la universitatea din Paris : *Împotriva pseudologicienilor* (*In pseudodialecticus*, 1520). Într-un limbaj îndatorat stilului lui Valla şi Erasmus, Vives îi denunţă pe parizieni pentru studiile lor „sterpe şi inutile", „cele mai minore dintre lucrurile minore" (*nugacissimas nugas*), pentru neputinţa de a distinge cuvintele de lucruri, pentru înlocuirea limbii obişnuite cu un jargon barbar al „presupunerilor", „restricţiilor", „calificativelor" şi aşa mai departe şi pentru că erau mai degrabă adepţii lui Petrus Hispanicus decît ai lui Cicero sau Quintilian. Vives pledează, în schimb, pentru studierea „acelor discipline care sînt valoroase pentru om şi de aceea sînt cunoscute ca studii umaniste".

Umaniştii au criticat şi spiritul cavaleresc. Erasmus, Vives şi Morus au fost cu toţii critici ai romanelor cavalereşti atît de citite în vremea lor – poveştile lui Arthur, Lancelot, Tristan, Roland şi aşa mai departe –, deoarece erau prost scrise, „complet ignorante, stupide şi prosteşti" (după cum a scris Erasmus în lucrarea sa *Enchiridion*), şi pentru că glorificau războiul şi iubirea în afara căsătoriei. Respingerea romanelor cavalereşti a fost legată, de asemenea, de critica adusă războiului în *Utopia* lui Morus şi de comentariul lui Erasmus asupra proverbului *Dulce bellum inexpertis*, „Războiul este frumos pentru cei care nu l-au trăit".

Aceste proteste au avut un efect redus. Romanul spaniol *Amadis de Gaula*, publicat pentru prima oară în 1508, a continuat să fie un best-seller în multe părţi ale Europei şi în secolul al XVI-lea, avînd continuări practic nenumărate, precum şi traduceri în franceză, italiană, germană şi engleză. Deşi Erasmus îl avertizase – în *Educaţia unui principe creştin* – împotriva acestui gen de lectură, printre puţinele cărţi despre care se ştie că l-au interesat pe Carol al V-lea se număra şi un roman cavaleresc, *Le chevalier délibére*, pe care îl avea tradus în spaniolă. Din acest punct de vedere, Francisc I nu era foarte diferit de Carol. El i-a comandat unui poet italian de la curtea sa, florentinul exilat Luigi Alamanni, să compună un poem, dar subiectul pe care l-a ales îşi avea obîrşia într-un roman cavaleresc franţuzesc. Regele a citit *Amadis* pe cînd era prizonier în Spania şi i-a plăcut atît de mult, încît la întoarcerea sa a cerut ca romanul să fie tradus în franceză.

Şi în artele vizuale, contactul şi conflictul dintre stiluri au produs o cultură hibridă. Cardinalul Georges d'Amboise şi fraţii lui au comandat construcţia unor clădiri nu doar în stil renascentist, ci şi în stil gotic, printre ele numărîndu-se Palais de Justice de la Rouen şi Hôtel de Cluny din Paris. Atunci cînd Diego de Siloe proiecta noua catedrală din Granada, unele persoane îi cereau împăratului Carol al V-lea să-i interzică arhitectului să construiască *a lo romano*, insistînd pentru *el modo moderno*, cu alte cuvinte, pentru stilul gotic[1]. Se pare că împăratul era indecis în această chestiune. Împăratul, Francisc I şi cîţiva artişti şi oameni de litere ai vremii au trăit simultan în ceea ce am putea descrie ca fiind lumea lui Huizinga şi lumea lui Burckhardt.

Ca să mai complice un pic lucrurile, cîţiva umanişti din afara Italiei au ajuns să considere că pentru regiunile lor dispreţuitul Ev Mediu era echivalentul trecutului roman. Sentimentul lor de rivalitate cu Italia a încurajat atitudinea pozitivă faţă de „barbari". Umaniştii germani au fost încîntaţi de laudele aduse strămoşilor lor de Tacitus în lucrarea *Germania*. Celtis a scris o epopee despre Teodoric, conducătorul ostrogoţilor, şi a publicat piesele călugăriţei Hrotsvitha din secolul al X-lea. Evul Mediu tîrziu a

1. Rosenthal (1961).

devenit şi el un obiect de interes plin de înţelegere. Împăratul Maximilian a comandat publicarea unei ediţii a epopeilor medievale germane. Umanistul alsacian Jacob Wimpheling a adus elogii arhitecturii catedralei din Strasbourg, ornamentaţiei, coloanelor şi statuilor sale gotice.

Erasmus arhi-umanistul

Pentru a înnoda firul acestui capitol, ar fi util să aruncăm o privire mai atentă asupra lui Erasmus, echivalentul sau rivalul nordic al lui Bembo. Erasmus a împărtăşit dispreţul general al umaniştilor faţă de filosofii scolastici, „scotiştii certăreţi" şi „încăpăţînaţii ockhamişti", cu „latina lor neîngrijită şi barbară" şi cu „subtilităţile lor ceţoase". Erasmus a denunţat barbaria şi a împărtăşit admiraţia generală faţă de cele două Antichităţi, cea păgînă şi cea creştină, dar mai ales faţă de a doua. A învăţat din operele lui Cicero şi (după cum am văzut) din cele ale lui Lucian, precum şi din editarea operelor cîtorva dintre Părinţii Bisericii. A crezut în renaşterea erudiţiei, scriind în 1517 că „literele rafinate, care erau aproape dispărute, sînt cultivate şi îmbrăţişate acum de scoţieni, danezi şi irlandezi" (cu alte cuvinte, de cei pe care îi considera periferia Europei). Erasmus îi admira pe primii umanişti, în special pe Rudolphus Agricola, pe care îl descria ca fiind „unul dintre primii care au adus un aer de erudiţie proaspătă din Italia", şi pe Lorenzo Valla, căruia i-a publicat primul *Însemnările pe marginea Noului Testament*.

Erasmus a crescut totuşi în epoca tiparului, spre deosebire de primii umanişti. El s-a bucurat de relaţii bune cu tipografii săi, mai ales cu Aldus Manutius din Veneţia şi cu familia Froben din Basel. Graţie noilor circumstanţe, ca şi propriului său dar de a formula idealurile umaniste cu mai multă claritate şi convingere decît colegii lui, Erasmus a devenit ceea ce s-ar putea numi „arhi-umanistul" vremii sale, cel mai de succes şi mai respectat umanist din toată Europa. Lucrarea sa *Enchiridion* (sau *Manualul soldatului creştin*), un manual al vieţii pioase adresat laicilor, a avut între 1503 şi 1521 douăzeci şi şase de ediţii în latină. A fost,

de asemenea, tradus în cehă (în 1519), germană (în 1520), engleză (cca 1522), olandeză (în 1523), spaniolă (1524), franceză (1529), în italiană şi în portugheză. *Elogiul nebuniei*, satira pentru care este, probabil, cunoscut cel mai bine în zilele noastre, a fost publicată între 1511 şi 1536 în treizeci şi şase de ediţii succesive în limba latină şi a fost tradusă în cehă, franceză şi germană.

În consecinţă, Erasmus s-a bucurat de o reputaţie internaţională, într-o măsură pe care nici un învăţat nu o atinsese înaintea sa – şi pe care nu au mai atins-o mulţi nici de atunci încoace. La invitaţia unor principi germani, a făcut în 1514 o călătorie triumfală în susul Rinului. Cardinalul Cisneros l-a invitat în Spania, Francisc I în Franţa ; a primit invitaţii din Anglia, Bavaria, Elveţia, Ungaria şi Polonia, ţară în care, potrivit unui martor englez din 1527, „nu trece o zi fără să se pomenească de mai multe ori numele lui Erasmus". În ciuda afirmaţiei sale cum că nu ar produce „erasmieni", învăţatul a avut mulţi adepţi. În Anglia, printre prietenii şi discipolii lui se numărau Thomas Morus şi John Colet. În Franţa erau Lefevre d'Etaples, Margareta de Navarra şi Rabelais, care a scris o epistolă de omagiu la adresa maestrului său. La spanioli, cei mai faimoşi discipoli ai lui Erasmus erau Vives şi Valdés. În 1520, la universitatea din Wittenberg s-a ţinut o prelegere despre *Elogiul nebuniei*, un omagiu neobişnuit adus unui învăţat în viaţă. În Basel şi în Rotterdam, locul unde s-a născut Erasmus, i s-au ridicat statui, într-o epocă în care, în mod normal, doar conducătorilor politici, soldaţilor sau sfinţilor li se acorda o asemenea onoare. La puţină vreme după moartea lui Erasmus, discipolul lui, Beatus Rhenanus, a scris o biografie a sa[1].

Această reputaţie internaţională a fost extrem de potrivită pentru un om care a scris odată (adresîndu-i-se lui Ulrich Zwingli, în 1522) : „Mi-ar plăcea să fiu un cetăţean al lumii" (*Ego mundi civis esse cupio*). Erasmus înţelegea prin „lume" comunitatea europeană a erudiţiei. El a corespondat cu colegi umanişti din multe ţări, mărturisind odată că a scris atît de multe scrisori, încît „încărcătura [de epistole] abia dacă ar putea fi transportată cu două căruţe". Printre cei cu care corespondа cel mai frecvent

1. Buck (1988).

se numărau – lăsîndu-i la o parte pe tovarăşii săi din Ţările de Jos – germani (Beatus Rhenanus şi juristul Ulrich Zasius), englezi (Morus şi Colet), francezi (Budé), italieni (Ammonio), spanioli (Vives), portughezi (Damião de Gois) şi maghiari (Miklós Oláh[1]).

Erasmus a fost un caz atipic prin succesul său, ca şi prin cantitatea absolută de pagini publicate. La sfîrşitul vieţii, avea secretari şi alte ajutoare, cu sarcini cum ar fi lectura şpalturilor, astfel încît poate fi considerat, probabil, echivalentul literar al lui Rafael, căpetenia unui fel de atelier umanist. Cît despre atitudinea sa, la acea vreme existau prea multe conflicte în sînul mişcării pentru ca vreun ins să poată fi considerat tipic. Erasmus a susţinut studiul ebraicii, considerînd-o una dintre cele trei limbi necesare pentru întoarcerea la „sursele" creştinismului. El însă nu a învăţat niciodată ebraica, explicînd într-o scrisoare către Colet că îl respingea „stranietatea limbii". L-a susţinut pe Reuchlin în 1516, după cum am văzut deja, dar i-a displăcut tonul din *Scrisorile unor oameni obscuri* şi a avut rezerve serioase în legătură cu studiul filosofiei oculte. „Talmudul, kabbala, tetragramatonul, Portae Lucis – denumiri goale", îi scria el unui coleg german în 1518. „L-aş vedea pe Iisus Hristos influenţat mai degrabă de filosofia lui Scotus decît de acest gunoi."

Erasmus avea, de asemenea, o atitudine ambivalentă faţă de umanismul italian. Italienii erau cei de la care învăţase importanţa filologiei. L-a admirat pe Valla şi i-a publicat *Însemnările pe marginea Noului Testament*, în care a găsit o sursă de inspiraţie. Pe de altă parte, vizita sa la Roma, în 1509, nu l-a umplut de entuziasm. Dimpotrivă, i-a inspirat mai tîrziu respingerea umaniştilor italieni în dialogul intitulat *Ciceronianus* şi apărut în 1528, care poate fi intepretat ca un răspuns la discuţia lui Bembo asupra imitaţiei, apărută cu cinsprezece ani mai devreme. După cum a mărturisit autorul, lucrarea „i-a ofensat pe mulţi italieni, aşa cum m-am cam gîndit că se va întîmpla". În acest dialog, Erasmus înfăţişează un pedant prostănac, Nosoponus, care refuză folosirea cuvintelor sau chiar a conjugărilor ce nu pot fi găsite în scrierile

1. Nicolaus Olahus (n.t.)

lui Cicero. Nosoponus şi alte „maimuţe ale lui Cicero" (*Ciceronis simii*) sînt criticaţi de un alt vorbitor, Bulephorus, care face distincţia între imitaţie şi emulaţie, prima noţiune însemnînd urmarea unui model, iar cea de-a doua depăşirea lui. Potrivit lui Bulephorus, un orator bun va „reconcilia" trecutul şi prezentul. Erasmus utilizează cu măiestrie ideea centrală de *decorum* sau de adecvare, aparţinîndu-i lui Cicero, împotriva ciceronienilor[1].

Dialogul lui Erasmus pune în scenă o tensiune existentă în sînul mişcării umaniste, tensiunea dintre dorinţa de a imita exemplul Antichităţii şi simţul perspectivei istorice, cu alte cuvinte, conştiinţa distanţei culturale dintre trecut şi prezent. Totuşi, *Ciceronianus* are şi alte niveluri de semnificaţie. Dialogul nu este concentrat în exclusivitate pe problema stilului latin, ci are şi implicaţii politice şi religioase. Publicat în 1528, la un an după pustiirea Romei, el exprimă teama că păgînismul a renăscut prin Bembo şi cercul său. Imitarea lui Cicero inspiră, spune Bulephorus, *paganitas*. Această veneraţie pentru un autor păgîn este un fel de „superstiţie" şi ciceronienii sînt o „nouă sectă". În cazul limbajului, superstiţia lor ia forma descrierii lui Dumnezeu ca Jupiter sau a papei ca romanul *flamen* ori Marele Preot din Antichitate. În artele vizuale, ea înseamnă portretizarea lui Hristos sub forma lui Apollo (cum era pe cale să facă Michelangelo în Capela Sixtină).

Cu toate acestea, Erasmus are parte de o dublă respingere din partea unor reformatori de mai tîrziu ai Bisericii, fie ei protestanţi sau catolici. Luther şi susţinătorii săi l-au considerat prea alunecos (ca un „ţipar") sau prea timid. Dürer scria în 1521 în jurnalul său: „O, Erasmus din Rotterdam, de ce nu ridici tu vocea?... Ascultă, tu, cavaler al lui Hristos, îndrăzneşte... ia-ţi cununa de martir". A fost blamat şi entuziasmul lui Erasmus faţă de unele aspecte ale Antichităţii clasice. Omul care a criticat Roma marii Renaşteri pentru că era prea păgînă a fost el însuşi descris de Luther ca „un Lucian batjocoritor" şi chiar ca „ateu".

Culmea ironiei, catolicii l-au considerat pe Erasmus prea apropiat de Luther. În Franţa, Sorbona i-a condamnat în 1526

1. Pigman (1979).

lucrarea *Colloquies*. În Spania, adepţii lui Erasmus au început să fie văzuţi ca „luterani" începînd cam de pe la 1530. În Italia, cu o generaţie mai tîrziu, Erasmus a fost din nou descris ca luteran[1]. Aceste exemple pot lăsa impresia că Renaşterea se apropie de sfîrşit în jurul anului 1530. Unul dintre lucrurile pe care le vom discuta în următorul capitol este acela că o asemenea perspectivă este greşită.

1. Bataillon (1937) ; Menchi (1987).

4. Epoca diversităţii: Renaşterea tîrzie

A existat un moment cînd s-a afirmat că tranziţia de la Erasmus la Luther a marcat o „criză" a Renaşterii sau chiar sfîrşitul ei. Faimoasa controversă din anii 1520 dintre Erasmus şi Luther, avînd ca subiect libertatea voinţei, era considerată simbolică pentru conflictul dintre Renaştere şi Reformă, Erasmus reprezentînd învinsa viziune umanistă asupra „demnităţii omului". În acelaşi mod a fost argumentată şi „blocarea" umanismului englez din anii 1530. În cazul ţărilor catolice, s-a susţinut adesea că parcursul Renaşterii a fost oprit de Conciliul de la Trento, convocat pentru o reformă a Bisericii, ca reacţie la provocarea lansată de Luther. Pînă la urmă, proiectul unei traduceri în trei limbi a Bibliei a eşuat. Conciliul a validat din nou traducerea latinească tradiţională, cunoscută sub numele de Vulgata, ca fiind versiunea oficială, ceea ce a reprezentat o înfrîngere majoră a proiectului întoarcerii „la surse". Lucrările unor scriitori de frunte ai Renaşterii, de la Erasmus la Machiavelli, au fost trecute la *Indexul cărţilor interzise*.

Au existat şi încercări de a lansa ideea unei Contra-Renaşteri. Anii 1530 sînt consideraţi un moment de cotitură în special în istoria artelor, fiind perioada în care Renaşterea a fost înlocuită de „Manierism", curent definit drept o reacţie împotriva armoniei, împotriva proporţiilor şi chiar împotriva raţiunii, un semn al unei crize politice şi spirituale comparate uneori chiar cu cea de la începutul secolului XX[1].

Între perioadele istorice nu există limite obiective. Periodizarea implică întotdeauna selectarea a ceea ce autorul periodizării

1. Haydn (1950); Hauser (1951), vol. 2, pp. 88-95; Battisti (1962).

consideră important sau semnificativ. Este greu să respingem ideea că anii 1520-1540 au reprezentat un moment de răscruce în istoria culturii europene. Însă e şi mai greu de stabilit dacă acest moment de răscruce poate fi considerat sau nu punctul de final al Renaşterii. De exemplu, ideea că umanismul s-a încheiat la începutul secolului al XVI-lea este dependentă de afirmaţia că umanismul italian din secolul al XV-lea a fost păgîn, spre deosebire de „umanismul creştin" din nord, care a pregătit terenul pentru o Reformă ce avea să măture complet umanismul. Aşa cum am văzut deja (*supra*, p. 128), Erasmus părea să fie şi el de părere că italienii erau păgîni, dar opinia lui era cea a unui european din nord care judecă deformat sudul continentului. Un alt motiv care susţine ideea că Renaşterea s-a încheiat în anii 1520 ar putea fi şi ipoteza că istoria înseamnă în primul rînd relatarea evenimentelor dramatice, şi nu prezentarea tendinţelor generale. S-a considerat de la sine înţeles că, la un anumit moment dat, pe scena istoriei nu poate evolua decît un singur actor important. Aşadar, apariţia Reformei înseamnă ieşirea Renaşterii din scenă. Jefuirea Romei de o armată în care se aflau şi protestanţi germani a oferit o ilustrare percutantă pentru sfîrşitul brusc al acestei mişcări.

O perspectivă alternativă – care va fi prezentată pe larg în capitolul de faţă – este aceea care susţine că Renaşterea a continuat nestînjenită încă un secol, cam pînă prin jurul anului 1630. Astfel, manierismul poate fi considerat nu neapărat o anti-Renaştere, ci o mostră a diversităţii artei renascentiste dintr-o fază mai tîrzie a mişcării, în care regulile lui Cicero şi Vitruviu deveniseră atît de cunoscute – atît de producători, cît şi de consumatori –, încît artiştii şi-au oferit şi, în acelaşi timp, au oferit celorlalţi plăcerea încălcării regulilor sau a jocului cu aceste reguli, subminînd aşteptările privitorilor sau ale cititorilor. Un caz faimos este Palazzo del Tè din Mantova, proiectat şi decorat de discipolul lui Rafael, Giulio Romano, unde triglifele par să se desprindă de pe frize şi de pe plafon, fiind gata să cadă peste capetele privitorilor[1]. În timpul coexistenţei şi interacţiunii dintre protestantism şi catolicismul reformat au fost produse noi forme de umanism. În

1. Shearman (1967); Gombrich (1982).

artă, literatură şi muzică, acum, şi nu mai devreme, au apărut cîteva dintre cele mai coerente şi mai izbutite încercări de a prelua modelele oferite de Italia şi de Antichitate. Avem de-a face mai degrabă cu o perioadă nouă decît cu o „toamnă” sau cu o „vară tîrzie” a Renaşterii[1].

Formele de exprimare a egalităţii cu anticii relevă în diferite părţi ale Europei o tot mai mare încredere la nivel cultural[2]. Astfel, dramaturgul Gil Vicente este cunoscut drept Plaut al Portugaliei, umanistul Jerónimo Osorio capătă supranumele de Cicero al Portugaliei, iar istoricul João de Barros pe cel de Titus Livius al Portugaliei. Istoricul Johannes Aventinus era Herodotul Bavariei, în vreme ce Pieter Corneliszoon Hooft era numit Tacitus al olandezilor. Michael Drayton era Ovidiu al englezilor, iar Simon Lomnický - Ovidiu al cehilor. Gaspara Stampa era noua Sapho. Dramaturgul Nicodemus Frischlin era numit Aristofan al germanilor. Poetul liric neolatin Johannes Secundus devenea Properţiu al Ţărilor de Jos. Satiriştii Joseph Hall şi Francisco Quevedo erau noii Seneca. Poetul Luis Góngora era Homer al Spaniei. Arhitectul Hans Vredeman de Vries devenea Vitruviu al flamanzilor, iar astronomul Tycho Brahe - Ptolemeul danezilor. Poeţii francezi - printre care şi Pierre Ronsard - cunoscuţi sub numele comun de „Pléiade” - un alt exemplu al rolului inovator jucat de grupurile mici - îşi luaseră numele după cel al unui grup de poeţi din Alexandria.

Pe de altă parte, Italia reprezenta o ameninţare pentru încrederea în propria creaţie a artiştilor şi scriitorilor din alte părţi, fiindcă italienii nu luau foarte în serios realizările altora. De exemplu, scriitorul german Johann Fischart se plîngea de comentariile lui Vasari referitoare la arta germană din *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*. Resentimentul stîrnit de iubirea neîmpărtăşită faţă de Italia este un element semnificativ al „italofobiei”, cum am putea numi sentimentul existent în epocă (vezi *infra*, p. 215).

1. Lafond şi Stegmann (1981); Tomlinson (1985), p. 247.
2. Maravall (1966).

Diversitatea

Unul dintre motivele pentru care capitolul de faţă a fost intitulat astfel este accentul pus pe *varietas* în numeroase discuţii ce au ca subiect literatura şi artele în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Sursa de inspiraţie – sau cel puţin de legitimare – a tendinţei spre diversitate a fost oratorul roman Quintilian. Citarea sau parafrazarea faimosului pasaj din Cartea a X-a a tratatului lui Quintilian, în care autorul susţinea că în oratorie există mai multe modele de excelenţă, nu doar un singur model corect, devenise un loc comun.

Este adevărat că mai mulţi critici au continuat să pună accent pe importanţa unităţii în opera literară şi să-l critice – de exemplu – pe Ariosto cu al său *Orlando Furioso* pentru lipsa de unitate formală a operei. Apoi, la fel de adevărat este şi că tiparul stimula standardizarea culturală şi că în cazul artelor vizuale remarcăm impunerea unui stil internaţional de sorginte italiană, în dauna stilurilor regionale. Totuşi, aceasta e şi perioada în care modelele clasice sau italiene au fost interpretate deliberat într-o manieră liberă, creativă. Aşa cum exista italofilia, au existat şi reacţii împotriva stilului italian – italofobia.

Cu alte cuvinte, în perioada în discuţie, conflictul dintre stabilirea şi încălcarea regulilor, pe care l-am discutat anterior (p. 93), era şi mai acut decît înainte. În literatură, regulile de delimitare a diferitelor genuri literare au fost formulate pe baza *Poeticii* lui Aristotel. De exemplu, conform interpretării spuselor lui Aristotel, tragedia trebuia să utilizeze numai protagonişti din clasele superioare, iar comedia – dimpotrivă – doar oameni de rînd, iar piesele trebuiau să respecte regula unităţii de timp, loc şi acţiune. Casa editorială veneţiană a lui Giolito a fost sursa principală de propagare a ideii de canon literar a lui Bembo, tipărind ediţii ale clasicilor moderni (în special din Petrarca, Boccaccio şi Ariosto) care erau prezentate publicului cu îngrijirea şi cu aparatul critic (glosare, comentarii ş.a.m.d.) rezervate anterior doar autorilor antici. La începutul anilor 1650, de acelaşi tratament s-a bucurat Bembo însuşi[1].

---

1. Trovato (1991), pp. 219-228; Richardson (1994), pp. 92-126.

Giorgio Vasari a încurajat ideea unui canon artistic prin intermediul judecăţilor de valoare făcute în *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, carte publicată pentru prima dată în 1550 şi apoi, într-o ediţie adăugită, în 1568. În arhitectură a continuat vitruvianismul. Patricianul venețian Daniele Barbaro, fost discipol al lui Bembo, a publicat în 1556 o traducere de succes a lui Vitruviu, incluzînd şi un comentariu asupra textului. Cam în aceeaşi perioadă, Vitruviu devenea tot mai faimos şi în afara Italiei. În 1547 a fost publicată o traducere în franceză a operei sale, cu ilustraţii ale artistului Jean Goujon, iar în 1548 a apărut şi o traducere în germană. Arhitecţii Sebastiano Serlio (un fost asistent al lui Rafael) şi Andrea Palladio au ajutat la impunerea regulilor stabilite de Vitruviu prin publicarea tratatelor lor *Cinci cărţi de arhitectură* (1537-1547) şi *Patru cărţi de arhitectură* (1570). Şi aceste volume au avut o influenţă serioasă în afara Italiei. Spre exemplu, în această perioadă Serlio a fost tradus în cinci limbi. Vasari n-a fost tradus, dar cartea lui se găsea nu doar în bibliotecile confraţilor săi arhitecţi cum erau Juan de Herrera şi Inigo Jones, ci şi în cea a magicianului John Dee sau a pictorului El Greco. Palladio nu era încă atît de important cum avea să devină ulterior, în secolul al XVIII-lea (vezi *infra*, p. 291), dar şi el era bine cunoscut în străinătate. Ca să dăm un singur exemplu, în 1613 contele de Arundel a luat cu sine în Italia exemplarul său din cartea lui Palladio.

Totuşi, tirania regulilor nu trebuie exagerată. Au existat dramaturgi care nu s-au supus regulilor aristoteliene. Anti-petrarchismul era la fel de răspîndit ca şi petrarchismul. Artistul olandez Karel van Mander şi-a manifestat opoziţia faţă de modelul toscan de excelenţă artistică promovat de Vasari şi a apărat ideea de relativitate a normelor, remarcînd că în Java, spre deosebire de Europa, albul este culoarea doliului, iar negrul culoarea bucuriei[1]. Vasari însuşi, în teoria sa, lăsa loc pentru ceea ce el numea „capriciu" sau „abatere", vorbind de cazul creaţiei artistice de bătrîneţe a lui Michelangelo, artist care „s-a îndepărtat serios de genul de

1. Melion (1991), pp. 24, 96-97.

arhitectură guvernată de ordine şi de regulile proporţiei". Cu toate acestea, Vasari afirmă că „toţi artiştii îi sînt foarte îndatoraţi întru veşnicie lui Michelangelo, căci văd că el a rupt legăturile şi lanţurile care odinioară îi limitau la crearea formelor tradiţionale". Treizeci de ani mai tîrziu, într-un tratat despre muzică, pentru a da exemple de creatori care ştiau cînd să încalce regulile, Vincenzo Galilei (tatăl lui Galileo) l-a comparat pe compozitorul Cipriano de Rore cu Michelangelo. Un alt exemplu era Giulio Romano. Apoi, lucrarea lui Serlio intitulată atît de nimerit *Libro estraordinario* (1551) nu se concentra atît asupra regulilor, cît asupra „abaterii". Însuşi Palladio, atunci cînd a proiectat diverse vile pentru patricienii veneţieni, şi-a permis să se depărteze în anumite aspecte importante de modelele sale romane[1].

În orice caz, au existat conflicte clare între modele adverse. În pictură, cea mai mare bătălie s-a purtat între Florenţa şi Veneţia, adică între proiect şi culoare. În cazul dialogurilor, concurau modelele lui Platon, Cicero şi Lucian. În literatură, într-un plan mai general, se desfăşura războiul civil dintre ciceronieni şi anti-ciceronieni. Mulţi autori şi profesori îl acceptau încă pe Cicero ca model de scriere şi vorbire în latină, ca şi în limba vulgară, însă alţii începeau să prefere modelele asociate cu scriitorii latini de mai tîrziu, ca Seneca şi Tacitus. Concizia şi aciditatea frazelor lui Tacitus, precum şi stilul degajat, conversaţional, al lui Seneca îşi aveau fiecare propriii adepţi[2].

În practică, diversitatea era nota caracteristică fundamentală a unei epoci în care realizările culturale din Franţa, Spania, Anglia sau din alte părţi vădeau tot mai mult o independenţă asumată. În lumea tipăriturilor, dominaţia iniţială a Veneţiei a fost înlocuită de un sistem concurenţial în care Anvers, Lyon şi Basel (împreună cu Veneţia) deveniseră actorii principali. Astfel, perioada comentată aici ar putea fi numită o epocă a „policentrismului".

1. Puppi (1973) ; Tavernor (1990).
2. Croll (1966) ; *cf.* Fumaroli (1980), pp. 170-179.

Periferiile

Tot în această perioadă, modelele şi ideile Renaşterii s-au propagat nu doar în anumite zone „periferice” ale continentului, ci chiar şi dincolo de graniţele Europei.

În domeniul artelor, un rol deosebit de important în răspîndirea şi adaptarea stilului italian l-a jucat diaspora artiştilor din Ţările de Jos. Hans Vredeman de Vries, care era originar din Friesland, a activat în Frankfurt, Wolfenbüttel, Hamburg, precum şi în alte locuri, iar cărţile cu modele arhitecturale pe care le-a publicat au circulat şi mai mult. La Praga, în epoca împăratului Rudolf al II-lea (vezi *infra*, p. 196), printre artiştii de la curte se numărau şi sculptorul Adrian de Vries şi pictorul peisagist Roelandt Savery. Artiştii italieni care activau în Anglia în epoca lui Wolsey au fost urmaţi de pictorul portretist Hans Eworth (din Anvers), precum şi de sculptorii William şi Cornelius Cure (din Amsterdam) şi Maximilian Colt (din Arras), cel care a făcut monumentul policrom al reginei Elizabeth din Westminster Abbey.

Artiştii şi umaniştii din Ţările de Jos au jucat un rol esenţial şi în receptarea Renaşterii în regiunea baltică, unde au scris lucrări de istorie, au predat în colegii, au pictat portrete, au sculptat monumente funerare, au proiectat fîntîni arteziene şi aşa mai departe[1]. De exemplu, expatriaţii olandezi Johannes Meursius şi Johannes Isaacszoon Pontanus au scris cîte o istorie umanistă a Danemarcei. În cazul monumentelor funerare, au existat doi sculptori din Mechelen care au jucat un rol foarte important: Willem Boy şi Willem van den Blocke. Boy a realizat monumentul funerar al lui Gustav Vasa, în Uppsala, cu siluetele culcate ale regelui şi reginei sculptate în piatră şi cu patru obeliscuri gigantice la colţurile mormîntului. Blocke a activat iniţial la curtea Prusiei în Königsberg, după care s-a mutat în Gdańsk, unde a primit şi comenzi venite de la regii Poloniei şi Suediei. În anumite privinţe, sculptorii din Ţările de Jos menţionaţi aici imitau modelele impuse

---

1. Hahr (1907-1910), vol. al II-lea; Białostocki (1976b).

de italieni şi mai ales monumentele funerare făcute la Roma de Andrea Sansovino, dar în alte privinţe se deosebeau de aceştia. Stilul de monument funerar cu patru stîlpi ca de baldachin în colţuri, semănînd cu un pat de marmură, a fost o inovaţie nordică. La fel şi decoraţiunile în formă de „împletitură" (vezi *infra*, p. 223). Acum erau la modă şi monumentele policrome, cu blazoane în culori luminoase, cu marmură colorată şi alabastru.

Renaşterea s-a răspîndit şi dincolo de graniţele Europei, prin intermediul negustorilor şi al misionarilor. Este perioada în care cîţiva pictori din Asia descoperă arta renascentistă, fie prin intermediul picturilor italiene, fie datorită reproducerilor flamande. De exemplu, călătorul Pietro della Valle a văzut în Ispahan picturi italiene puse la vînzare într-un magazin ţinut de un negustor veneţian. În India, călugării iezuiţi i-au oferit împăratului mogul Akbar gravuri şi picturi religioase în stil renanscentist, inclusiv o reproducere după Heemskerk, iar Akbar le-a poruncit artiştilor săi să le imite. În China, gravurile fraţilor Wierix din Anvers, aduse de călugărul iezuit Matteo Rici, i-au inspirat în mod evident pe pictorii peisagişti chinezi, nu în sensul copierii acestora, ci în sensul modificării propriului stil ca reacţie la astfel de imagini străine de lumea lor[1].

Ricci era un cunoscător suficient de bun al culturii clasice ca să judece China prin prisma culturii eline şi romane. Filosofia chineză îi amintea de concepţiile lui Pitagora, iar obiceiul învăţaţilor de a se retrage la ţară ca să studieze îl făcea să se gîndească la retragerea lui Cicero în vila sa de la Tusculum. Educaţia umanistă a lui Ricci l-a făcut receptiv la ideile lui Confucius, pe care îl descria ca fiind „egalul filosofilor păgîni şi chiar superior celor mai mulţi dintre ei"[2]. Pe de altă parte, el le-a prezentat chinezilor o introducere în filosofia lui Platon şi a stoicilor şi în arta clasică a memoriilor.

În aceeaşi perioadă, Renaşterea a afectat şi Lumea Nouă. A existat un episcop mexican care, pe lîngă faptul că deţinea un exemplar din *Utopia* lui Morus, a şi încercat să-i pună ideile în

1. Beach (1992), pp. 53-55; Cahill (1982), pp. 176-183.
2. Spence (1984), pp. 131-132, 141-142, 159.

practică în cîteva sate indiene din dioceza lui[1]. Pe la 1590, în Peru existau şi petrarchişti, iar un astfel de grup s-a format în Lima, la Academia Antártica. În cealaltă direcţie, cunoaşterea Lumii Noi a influenţat concepţiile despre păgînism. Ediţia din 1615 a lucrării lui Vicenzo Cartari *Imagini ale zeilor*, un manual conceput pentru artişti, a fost adăugită prin includerea zeilor mexicani. Cele două culturi s-au combinat ori s-au împletit în bisericile construite în America hispanică după *conquista*. Bisericile respective – şi mai ales faţadele şi uşile lor decorate – includeau elemente clasice, transmise prin intermediul Renaşterii spaniole, fapt care a fost imediat interpretat drept o ilustrare şi o reafirmare a superiorităţii culturale a Spaniei. Numai că sculptorii erau în multe cazuri amerindieni care se obişnuiseră să lucreze şi în alte stiluri, astfel că apariţia formelor hibride era inevitabilă[2].

Cel mai remarcabil caz de hibridizare culturală este în mod cert cel al „umanistului incas" Garcilaso. Mama sa era o prinţesă incaşă, iar tatăl său a fost un conchistador. În 1560, Garcilaso a plecat din Peru în Spania şi a dus viaţa unui om de litere. A frecventat un cerc de învăţaţi spanioli, iar biblioteca lui includea volume de Ficino şi Bembo, precum şi *Orlando Furioso* şi *Curteanul* lui Castiglione. Garcilaso şi-a început cariera literară prin traducerea în spaniolă a dialogurilor despre iubirea neoplatonică, scrise în italiană de Leone Ebreo, un medic evreu care a trăit el însuşi între două culturi (vezi *infra*, p. 256). Apoi a început să scrie o istorie a ţării sale de dinainte de venirea spaniolilor, fapt care ilustrează nostalgia sa pentru imperiul dispărut al incaşilor. Legătura dintre lucrarea sa de istorie şi receptarea Renaşterii reiese limpede din utilizarea limbajului sau limbajelor umanismului occidental, de la filologie la neoplatonism, pentru a critica pretenţiile de superioritate culturală ale Occidentului.

Garcilaso urmărea să demoleze concepţiile spaniole conform cărora amerindienii erau barbari şi idolatri. El a discutat despre importanţa filosofilor şi a poeţilor pe vremea imperiului inca şi a susţinut că, încă dinainte de venirea spaniolilor, locuitorii din

1. Zavala (1937, 1955).
2. Fraser (1986, 1990).

Peru credeau deja într-un singur Dumnezeu şi în nemurirea sufletului. La prima vedere, s-ar părea că neoplatonismul nu are prea mare legătură cu istoria unei ţări precum Peru, dar în opera lui Garcilaso ele sînt asociate. Tratatul de istorie scris de el sugerează că, de fapt, cultura peruană se potrivea cu modelul venerabilei Antichităţi şi cu teologia antică discutate şi comentate de Ficino şi de alţi umanişti. Neoplatoniştii aveau un cult al Soarelui, iar Soarele era venerat şi în Peru, aşa cum o dovedeşte din plin templul din Cuzco. Astfel, o formă de sincretism – între cultura creştină şi culturile păgîne din primele secole după Hristos – a fost utilizată pentru a justifica o alta, iar umaniştii Renaşterii au jucat rolul de mediatori între cele două situaţii[1].

Modelele clasice

În perioada discutată, modelele romane antice şi-au menţinut influenţa, aşa cum arată cazurile lui Cicero şi Vergiliu, discutate mai sus. Opera lui Cicero n-a fost doar reeditată, ci şi tradusă în limbile vulgare. De exemplu, între 1513 şi 1603, dialogul său despre prietenie a avut parte de trei traduceri în spaniolă, de două în franceză şi în engleză şi de cîte o traducere în cehă, italiană, portugheză, germană şi poloneză. Polemica asupra lui Cicero a continuat cu aceeaşi îndîrjire. Printre susţinătorii imitării maestrului latin se numărau învăţatul şi tipograful francez Etienne Dolet şi umanistul german Johann Sturm. Sturm era un ciceronian creştin tradiţional, dar Dolet, care ulterior va fi ars pe rug pentru erezie, a lansat – aşa cum îi stătea în fire – un atac extrem de violent la adresa lui Erasmus, care era în acelaşi timp o apologie a lui Longolius şi a artei laice[2]. În cealaltă tabără, printre criticii lui Cicero se numărau Petrus Ramus, profesorul iconoclast de la universitatea din Paris, care mai criticase şi opera lui Aristotel, şi

1. Zamora (1988) ; Brading (1991), pp. 255-272 ; MacCormack (1991), pp. 332-382.
2. Telle (1974) ; Fumaroli (1980), pp. 110-115.

cel mai de seamă umanist din Ţările de Jos din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Justus Lipsius.

Criticii modelului ciceronian nu respingeau şi exemplaritatea Antichităţii. De exemplu, Lipsius propunea un model alternativ, care să pornească de la autorii romani dintr-o epocă ulterioară lui Cicero, aşa-numita „epocă de argint", printre care se numărau Tacitus şi mai ales Seneca. Acest stil, pe care, urmîndu-l pe Quintilian, Lipsius îl numea „atic", în opoziţie cu stilul „asiatic" al ciceronienilor, viza simplitatea şi concizia, accepta abaterile de la formă şi era caracterizat prin utilizarea frecventă a parantezelor şi prin ceea ce Lipsius numea *acumina*, întorsăturile „ascuţite" de frază. Acest model de proză latină a reuşit să se impună în jurul anilor 1570 şi s-a răspîndit şi în limbile vulgare, aşa cum vom vedea ulterior (*infra*, p. 178)[1]. În poezie, modelul suprem rămîne Vergiliu. În perioada respectivă, *Eneida* a fost publicată în mai multe limbi europene, printre care italiana, spaniola, germana, franceza, engleza şi scoţiana, fiind tradusă uneori de poeţi profesionişti, cum ar fi Joachim Du Bellay sau contele de Surrey. În dramaturgie, care acum începe să ocupe un loc din ce în ce mai important în viaţa culturală (vezi *infra*, p. 186), romanii Plaut şi Terenţiu au inspirat o mulţime de imitatori.

Totuşi, în această epocă a diversităţii au existat şi autori care şi-au îndreptat atenţia nu doar spre modelele de excelenţă romane, ci şi spre cele eline. La Paris, umanistul Jean Dorat le prezenta elevilor săi (printre care se număra şi Ronsard) literatura elină, inclusiv pe Homer. Ronsard a rămas impresionat şi, mai tîrziu, avea să susţină că a scris epopeea *Franciada* (*La Franciade*) „mai degrabă urmînd modelul abilităţii spontane a lui Homer decît pe cel al trudei conştiente a lui Vergiliu (*plutôt sur la naïve facilité d'Homère que sur la curieuse diligence de Virgile*). Tot în această perioadă, Homer a fost tradus în italiană, franceză, engleză şi germană. Dramaturgii elini Sofocle şi Euripide (nu însă şi Eschil) au stîrnit tot acum interesul umaniştilor. *Electra* lui Sofocle – ca să luăm un exemplu – a fost tradusă în spaniolă, franceză şi italiană şi a fost adaptată în maghiară. *Hecuba* lui Euripide a fost

1. Croll (1966) ; Fumaroli (1980), pp. 152-161.

tradusă în latină (de Erasmus), spaniolă, franceză şi – nu doar o dată – în italiană. Anticul roman elin al lui Heliodor, *Etiopica*, a fost tradus în franceză, spaniolă, italiană şi engleză.

În poezia lirică, o mare descoperire a epocii a fost poetul Pindar, în special prin odele sale, care elogiau într-un stil înalt atleţii olimpieni şi care în 1513 au fost publicate în varianta lor originală, în elină, de Aldus. „Odă" a devenit un cuvînt la modă în epocă, fiind utilizat în italiană de Ariosto, în franceză de Ronsard şi de alţii, iar în engleză de Shakespeare. Genul acesta de poem a ajuns şi el la modă şi a fost transpus din lumea anticilor atleţi elini în lumea curţilor renascentiste, scopul fiind acela de a da unui poem scurt, în special unuia encomiastic, demnitatea epopeii. Ronsard, care recunoştea că „a pindarizat" (*pindarizé*), se descria pe sine însuşi drept un „constructor" de ode, comparînd stilul elevat cu coloanele şi marmura unui palat regal. El a scris ode de laudă la adresa regelui Henric al II-lea, în cinstea victoriei din 1544 şi a păcii din 1550. În Spania, Fernando de Herrera a scris ode de laudă pentru victoria creştinilor asupra turcilor în bătălia de la Lepanto sau de jale la moartea regelui Sebastian al Portugaliei în bătălia de la Alcazarkebir (El-Ksar-el-Kebir). Mikołaj Sęp-Szarzyński a scris o odă în poloneză în onoarea regelui Stefan Báthory, un „imn regal" de laudă pentru triumful său în faţa „cumplitului tiran" (*straszny tyran*) al Moscoviei (ţarul Ivan al IV-lea, care a rămas în istorie sub numele de „Ivan cel Groaznic"), iar Jan Kochanowski a elogiat aceeaşi victorie, dar în latină.

Un exemplu şi mai izbitor al atracţiei pe care o exercitau modelele clasice a fost încercarea – făcută în mai multe ţări – de a scrie poezie în metru clasic (antic). În Italia, de exemplu, aşa ceva au încercat Claudio Tolomei şi Giangiorgio Trissino, iar în Franţa – Jean-Antoine de Baïf, un poet din cercul lui Ronsard, prin ceea ce el numea „versuri măsurate ca la antici" (*vers mesurés à l'antique*), înlocuind cantitatea (deosebirea dintre silabele scurte şi cele lungi) cu accentul. În Anglia, Gabriel Harvey, prietenul lui Spenser, a încercat să adapteze hexametrul latin. În Germania, Martin Opitz admira versurile în metrică dată (*gemessene Reime*) şi scria în alexandrini. Aşadar, nu e de mirare că oamenii acestei perioade vorbeau uneori de o „reformă" a

poeziei, în sensul unui progres al drumului înapoi, prin revenirea la modelele clasice.

Nu mai e nevoie să spunem că încercările de a urma astfel de modele ridicau multe probleme. Tentativele de a scrie versuri în metru clasic, ignorînd diferenţele existente între sunetele şi structura limbilor clasice (în care importantă era distincţia dintre silabele lungi şi scurte), pe de o parte, şi cele ale limbilor moderne, pe de altă parte, au avut în general ca rezultat numeroase critici şi o stare de dezamăgire. De exemplu, eforturile lui Harvey au fost luate în rîs. Unii contemporani au criticat termenul „odă", considerîndu-l un cuvînt străin inutil. Unii scriitori erau de părere că imitarea lui Plaut este absurdă, de vreme ce comedia are în vedere moduri de comportament şi obiceiuri, iar obiceiurile se schimbă în timp. Aşa cum spunea dramaturgul Anton Francesco Grazzini : „În Florenţa nu se mai trăieşte cum se trăia odinioară în Atena şi la Roma : nu mai există sclavi, iar copiii adoptaţi nu sînt un lucru obişnuit".

Mai puţine probleme ridica utilizarea Romei antice ca temă în poezie, ceea ce se făcea încă din vremea lui Petrarca, dar niciodată atît de des ca la sfîrşitul secolului al XVI-lea. După ce a trăit patru ani în acest oraş, Joachim Du Bellay a dedicat un întreg volum de poeme *Antichităţilor Romei* (*Les Antiquités de Rome*, 1558). În unul dintre cele mai cunoscute, el îl avertizează pe călătorul abia sosit care caută urmele gloriilor trecutului că aici nu a rămas nimic altceva decît ruinele, un contrast cu oraşul falnic de odinioară ce dezvăluie astfel instabilitatea lucrurilor pămînteşti. *„Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'apperçois...*" Poemul amintit aici şi devenit – pe bună dreptate – faimos ar trebui inclus într-un ciclu. La fel ca multe clădiri romane, el include fragmente din construcţii mai vechi şi, la rîndul său, are să devină o sursă de material pentru alte construcţii. Versurile lui Du Bellay de la începutul poemului sînt traduse din latină, din opera unui poet din Sicilia, Janus Vitalis : „*Qui Romam in media quaeris novus advena Roma / Et Romae in Roma nil reperis media*". Edmund Spenser l-a tradus la rîndul lui pe Du Bellay : „*Thou stranger, which for Rome in Rome here seekest / And naught of Rome in Rome perceiv'st at*

all". A urmat o versiune poloneză (aparţinîndu-i lui Mikołaj Sęp-Szarzyński), apoi una spaniolă (a lui Francisco de Quevedo)[1].

Vizitele la Roma mai aveau şi alte scopuri pe lîngă meditaţia asupra instabilităţii întreprinderilor umane. Din ce în ce mai mulţi artişti veneau să studieze, să măsoare şi să deseneze vestigiile clasice de aici. (Grecia era mai puţin accesibilă şi atrăgea mai puţin atenţia.) Printre mărturiile referitoare la interesul arătat de pictori se numără inscripţiile rămase în Casa de Aur a lui Nero, printre care se regăsesc numele lui Maarten van Heemskerck, Frans Floris, Karel van Mander şi Bartholomeus Spranger[2]. Aici se evidenţiază trei artişti ce ne-au lăsat mărturii bogate asupra impresiei pe care le-a făcut-o Roma antică, mărturii consemnate în caietele lor de schiţe. Heemskerck, care a fost la Roma în 1536, a făcut desene cu Colosseumul, Arcul lui Constantin, Forumul şi Panteonul. Artistul portughez Francisco de Holanda, care fusese trimis în Italia de regele João al III-lea în 1538, a făcut şi el schiţe cu Colosseumul, Arcul lui Constantin şi Panteonul, precum şi cu Columna lui Traian, decoraţiunile din Palatul de Aur, Apollo din Belvedere, Laocoon şi statuia ecvestră a lui Marcus Aurelius. Arhitectul britanic Inigo Jones, care a venit în Italia în 1613 împreună cu contele de Arundel, un iubitor al artelor, a luat note despre costumele, teatrele şi pieţele clasice, a făcut schiţe ale statuilor clasice şi comentarii pe marginea exemplarului său din cartea lui Palladio, comparînd ilustraţile cu clădirile originale, cum ar fi Panteonul.

Modelele italiene

Ca şi în cazul generaţiilor anterioare, expatriaţii italieni au jucat un rol important în popularizarea Renaşterii în străinătate. Rosso, Serlio şi Primaticcio şi-au petrecut cu toţii în Franţa o mare parte a carierei lor artistice. Primaticcio nu a lucrat doar ca pictor şi decorator, ci a încercat şi să obţină obiecte din Italia pentru

1. Mortier (1974), pp. 46-59.
2. Dacos (1969), p. 141.

colecţiile regelui Francisc I şi pentru alte personaje importante ale vremii, cum ar fi cardinalul Granvelle (vezi *infra*, p. 202). Pictorul şi arhitectul Pellegrino Tibaldi a stat aproape un deceniu în Spania, în timp ce pictorul Arcimboldo a petrecut aproape un sfert de secol în Europa Centrală.

Cît despre străinii care vizitau Italia în aceeaşi perioadă, ei erau atît de numeroşi, încît ar fi mai uşor să-i enumerăm pe cei care n-au ajuns acolo. Motivele vizitelor lor sînt atestate mai clar şi mai bine decît pînă acum şi includ interesul atît pentru Italia modernă, cît şi pentru moştenirea Antichităţii. Jurnalul lui Sir Thomas Hoby, traducătorul lui Castiglione în engleză, arată că în 1548 acesta a fost la Padova ca să studieze italiana şi *„humanitie"*. Jacques-Auguste de Thou, viitorul istoric, menţionează în jurnalul său fervoarea cu care a vizitat Italia în 1573. Pe lîngă întîlnirile cu învăţaţi şi achiziţionarea unor texte greceşti, el a văzut colecţia Isabellei d'Este de la Mantova şi a stat de vorbă cu Vasari la Florenţa. Prietenul lui, Montaigne, a admirat piaţa San Marco din Veneţia, şirul de statui expuse pe Belvedere în Roma, Palatul Pitti din Florenţa şi monumentele dedicate lui Bembo şi Ariosto din Padova şi Ferrara.

În cazul artelor vizuale, caietul de schiţe al lui Heemskerck ne dezvăluie interesul său pentru loggiile decorate de Rafael la Vatican şi pentru atelierul acestuia, precum şi pentru Palazzo del Tè din Mantova. La rîndul lui, Francisco de Holanda a făcut desene cu monumentele ecvestre ale lui Gattemelata în Padova şi Colleoni în Veneţia. Apariţia manierismului în Ţările de Jos se datorează într-o mare măsură anilor petrecuţi de Frans Floris în Italia, timp în care acesta a studiat şi a copiat operele lui Michelangelo şi Giulio Romano. John Shute a fost trimis în Italia în 1550 de către protectorul său, ducele de Northumberland (după cum îi reaminteşte el ducelui în dedicaţia tratatului său despre construcţii), nu doar pentru a vedea monumentele antice, ci şi „pentru a se confrunta cu realizările din arhitectură ale maeştrilor talentaţi". În 1586, ducele de Bavaria îl trimite pe Martin Weiss „să înveţe mai temeinic în Italia arta vrednică de laudă a picturii" (*in Welschland die löbliche Malerkunst noch fester zu lernen*)[1]. În timpul cît a

1. Warnke (1985), p. 137.

stat în Italia, Inigo Jones a realizat schiţe ale unor picturi de Rafael, Michelangelo şi Parmigianino, precum şi ale unor vestigii antice; el şi-a făcut totodată însemnări referitoare la felul cum era proiectate pieţele şi biserica San Pietro din Montorio, gîndită de Bramante sub forma unui templu circular, pe care Jones afirmă că le-a „cercetat adesea". De asemenea, deoarece italienii deveniseră, în cele din urmă, modele în muzică, la fel ca şi în celelalte arte, au început şi pelerinajele muzicale în Italia, mai ales la Veneţia. Hans Leo Hassler a plecat în 1584 din Nürnberg spre Veneţia şi a devenit un discipol al lui Andrea Gabrieli. În 1599, regele Christian al IV-lea a trimis patru dintre muzicienii lui la Veneţia, ca să studieze cu nepotul şi discipolul lui Andrea, Giovanni Gabrieli. Landgraful Moritz de Hesse-Kassel a urmat exemplul regelui Christian şi, în 1609, l-a trimis în Italia pe compozitorul Heinrich Schütz, tot ca să studieze cu Giovanni Gabrieli.

Italia a rămas un model de urmat şi în literatură. Din cîte se pare, în prima parte a secolului, încurajarea unei astfel de emulaţii a necesitat întreţinerea unor legături personale. De exemplu, în 1527, poetul englez Sir Thomas Wyatt a fost trimis în misiune în Italia şi, în perioada în care a stat acolo, a „gustat din dulceaţa şi strălucirea metricii şi stilului poeziei italiene", cum spunea un critic de la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Lucrurile au stat la fel şi cu Francisco de Sá, care a descoperit sonetul şi egloga în anii petrecuţi în Italia, după care, la întoarcerea acasă, a introdus respectivele forme de poezie în Portugalia.

Pe de altă parte, italienii aflaţi în străinătate au răspîndit cunoaşterea formelor noi. Diplomatul Andrea Navagero, prietenul lui Bembo, l-a întîlnit pe poetul Joan Boscán în 1526, în timpul unei misiuni în Spania. Aşa cum mărturisea cel din urmă în prefaţa la poemele sale, „într-o zi, aflîndu-mă în Granada cu Navagero [...], în timp ce discutam cu el probleme intelectuale şi literare şi în special problema diversităţii limbilor, el m-a întrebat de ce nu încerc să scriu în limba castiliană cîteva sonete şi alte forme literare folosite de autorii de valoare din Italia" (*estando un diá en Granada con el Navagero [...] tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de las muchas lenguas, me dixo por qué no provara en lengua castellana*

sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia). Boscán s-a apucat şi a făcut exact aşa.

Contactele personale le-au permis străinilor să înţeleagă mai rapid şi mai deplin ce făceau italienii. Pe de altă parte, tiparul a ajutat la răspîndirea mai largă a noilor modele şi, în plus, le-a permis străinilor să se detaşeze cu mai multă uşurinţă de aceste modele. Exemplul Lyonului ar putea dezvălui atît complexităţile unui astfel de proces, cît şi numărul de intermediari implicaţi. În Lyon, comunitatea negustorilor şi bancherilor italieni a determinat apariţia unei cereri substanţiale de cărţi în italiană, care au fost furnizate de tipografii locali. Spre exemplu, Jean de Tournes, prieten cu mai mulţi poeţi francezi şi totodată editorul lor, a tipărit şi multe cărţi în italiană, inclusiv opere ale lui Dante şi Petrarca. Guillaume Rouillé, care fusese ucenicul lui Giolito în Veneţia, s-a căsătorit cu o italiancă şi i-a publicat pe Castiglione, Dante, Petrarca şi Ariosto în italiană. Odată puse în circulaţie, volumele au atras şi atenţia cititorilor francezi.

Lucrările de muzică tipărite acum au propagat şi ele peste graniţe cunoaşterea modelelor italiene. De exemplu, madrigalurile lui Roland de Lassus, care pusese pe muzică versuri de Petrarca, Sannazzaro şi Ariosto, au fost publicate pentru prima dată în 1555. La acea dată, tipărirea partiturilor muzicale se făcea deja şi în afara Italiei, de pildă la Anvers, unde Pierre Phalèse a publicat în 1583 o culegere de madrigaluri italiene, *Harmonia celeste*. Următoarea etapă a reprezentat-o publicarea madrigalurilor italiene în traducere. În Anglia, ca să luăm cîteva cazuri concrete, Nicholas Yonge a făcut acest lucru în lucrarea sa *Musica Transalpina* (1588), urmat de Thomas Watson în *First Set of Italian Madrigals Englished* („Primul set de madrigaluri italiene în engleză", 1590) şi de Thomas Morley în ale sale *Madrigals* („Madrigaluri", 1594).

Traducerile din italiană, ca şi traducerile din scrierile clasicilor, au devenit din ce în ce mai numeroase la sfîrşitul secolului al XVI-lea, cum s-a întîmplat, de exemplu, în Franţa sau în Anglia. Descoperirea Italiei de către călătorii străini a încurajat traducerile, iar traducerile, la rîndul lor, i-au încurajat pe cititori să descopere ei înşişi Italia. Printre cei mai traduşi autori italieni îi găsim pe Ariosto, al cărui volum *Orlando Furioso* a apărut în franceză, spaniolă, engleză şi poloneză, Castiglione (*Curteanul* a

fost tradus în spaniolă, franceză, engleză, latină şi germană) şi Tasso, cu *Ierusalimul eliberat*, publicat în spaniolă, engleză, franceză, latină şi poloneză, dar şi cu *Aminta*, apărut în latină, engleză şi în două versiuni separate în croată. Traducerile au ajutat şi la răspîndirea cunoştinţelor despre arta italiană. Tratatul de arhitectură al lui Alberti (ca să luăm un caz concret) a fost publicat mai întîi în traduceri italiene (în 1546 şi 1550), iar apoi în franceză (1553) şi spaniolă (1582). Tratatul de arhitectură al lui Serlio s-a bucurat chiar de mai mult succes, apărînd în olandeză, franceză, spaniolă, latină şi engleză, precum şi în varianta sa originală, adică în italiană.

Arhitectura

Graţie tratatelor amintite, noul termen de „arhitect" a intrat – tot în această perioadă – într-o serie de limbi europene. De exemplu, în Franţa, în anul 1529, Bramante este descris drept *architecte* de către tipograful Geoffroi Tory (care cunoştea Italia în mod direct). În 1541, Serlio este numit *architecteure ordinaire* al regelui. Philibert de l'Orme îşi începe tratatul cu următoarea afirmaţie: „Astăzi există puţini arhitecţi veritabili" (*Il y a aujourd'hui peu de vrais architectes*), deoarece majoritatea sînt consideraţi simpli maiştri constructori. Adevăratul arhitect cunoaşte atît *lettres*, cît şi *oeuvres manuelles*. Puţin mai tîrziu, termenul este utilizat şi în spaniolă pentru a-l caracteriza pe Juan de Herrera, „Architecto de su Magestad". În Anglia, John Shute, care studiase în Italia, se defineşte singur în 1563 ca fiind un „*architect*". Apoi, în 1614, pe monumentul funerar al lui Robert Smythson, acesta este numit „*architector*".

Ca şi în perioada anterioară, noile palate le-au oferit arhitecţilor posibilitatea să-şi dovedească îndemînarea. Prin anii 1540, la Paris, Pierre Lescot primeşte sarcina să se ocupe de Luvru, care era palatul regelui Francisc I şi al succesorului său, Henric al II-lea. Prin 1550, în Heidelberg, principele elector al palatinatului, Otto Heinrich, a pus să se construiască o reşedinţă care a rămas cunoscută ulterior sub numele de Ottheinrichbau (vezi figura 9). La Florenţa, în anii 1560, Cosimo de Medici îi comandă lui Vasari ridicarea palatului Uffizi, care urma să slujească drept spaţiu de oficii şi



Figura 9 – Ottheinrichbau, Heidelberg
(copyright © Roger Viollet, Paris). E greu de spus dacă abaterile de la norma clasică sînt intenţionat „manieriste" sau pur şi simplu provinciale.

birouri pentru angrenajul funcţionăresc tot mai dezvoltat pe care-l avea – de unde şi numele clădirii –, dar şi ca spaţiu de expoziţie pentru colecţiile sale de opere de artă. Cam în aceeaşi perioadă, Juan Bautista de Toledo şi Juan de Herrera construiau Escorialul pentru regele Filip al II-lea. În deceniul următor, pe la 1570, la porunca regelui Frederik al II-lea, pe insula Hveen s-a construit complexul Uraniborg, care urma să fie folosit de astronomul Tycho Brahe. Uraniborgul a fost prezentat ca un fel de înaintaş al institutelor de cercetări ştiinţifice, fiind dotat cu bibliotecă, laboratoare şi faimosul său observator, însă trebuie văzut şi în aspectul său de palat renascentist, cu turnuri, galerii şi altele asemenea. Brahe însuşi cunoştea bine lucrările lui Vitruviu, Serlio şi Palladio. El a decorat Uraniborgul cu inscripţii elegante în limba latină. Pentru clădirea învecinată, Stjerneborg, astronomul a comandat construirea unei „Săli a bărbaţilor de seamă", construită în stil renascentist tradiţional (vezi *supra*, pp. 37, 62), cu portrete ale astronomilor renumiţi, printre care al lui Ptolemeu, al lui Copernic şi al lui însuşi[1].

1. Thoren (1985).

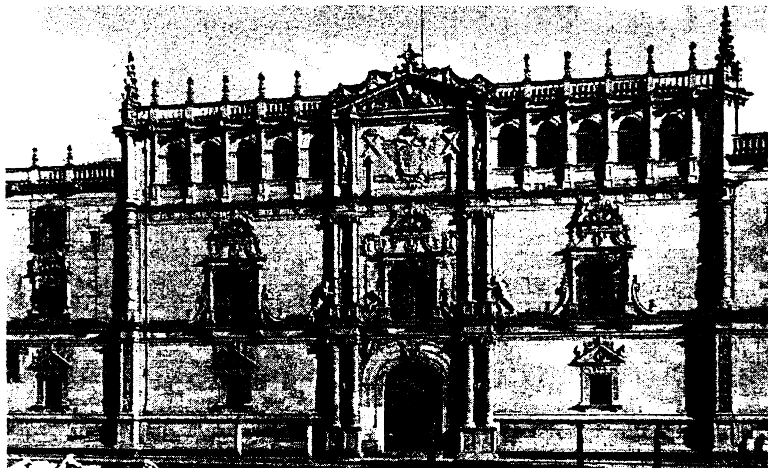


Figura 10 – Faţada intrării de la Collegio de S. Ildefonso, Alcalà (copyright © Institut Amatller d'Art Hispanique).

La acea vreme, modelele clasice sau italienizante de clădiri îi atrăgeau nu numai pe stăpînitori şi pe curtenii lor, ci şi pe patricienii din zonele urbane şi pe nobilii de ţară. Renaşterea „civică" nu se stinsese încă. În Italia, noua Bibliotecă a Sfîntului Marcu din Veneţia fusese proiectată de Jacopo Sansovino şi era descrisă de Andrea Palladio ca fiind „poate cea mai bogată şi mai împodobită clădire din vremea anticilor şi pînă azi". Palladio însuşi a proiectat Basilica (adică primăria) şi Teatro Olimpico din Vicenza. Nu e deloc o întîmplare faptul că întreaga sa operă a fost creată pe teritoriul celei mai puţin importante republici italiene. Primării construite în noul stil au apărut şi în afara graniţelor Italiei, cum ar fi cele din Anvers, Toledo şi Poznań, unde arhitectul a fost un italian din Lugano. Printre clădirile civile impozante din această perioadă mai putem enumera Universitatea din Alcalà (vezi figura 10), Piaţa de Pînzeturi din Cracovia, reconstruită în anii 1550 cu ajutorul unui arhitect italian, arsenalele din Augsburg şi Gdańsk şi clădirea Bursei din Copenhaga, construcţie începută în 1620 de Hans al II-lea Steenwinkel, un alt reprezentant al diasporei din Ţările de Jos[1].

1. Guillaume (1983) ; Kaufmann (1995), p. 223.



Figura 11 – Faţada primăriei din Anvers (Architectural Association Photo Library ; foto copyright © Hazel Cook).

Primăria din Anvers este un bun exemplu pentru felul în care erau utilizate modelele lui Serlio. Faţada clădirii include un arc de triumf, obeliscuri (simboluri ale gloriei veşnice) şi inscripţia SPQA, abrevierea expresiei „Senatul şi poporul din Anvers", care prezintă astfel oraşul ca pe o nouă Romă – aşa cum, de altfel, se întîmpla în cazul multor alte oraşe în acea epocă [1](vezi figura 11). Clădirea primăriei a fost interpretată drept „o expresie a luptei Anversului pentru libertate". Unii contemporani au fost de acord cu ideea, însă pe de altă parte au dezaprobat-o, aşa cum a făcut un reprezentant de seamă al Bisericii, care a scris următoarele : „Aţi face un lucru foarte bun dacă i-aţi determina să şteargă acel SPQA pe care îl înscriu pretutindeni, pe clădirile şi edificiile lor, pretinzînd că sînt o republică liberă şi că principele nu le poate porunci fără consimţămîntul lor"[2]. Cînd, în 1569, umanistul Johannes Goropius şi-a dedicat studiul său asupra originilor oraşului

1. Bevers (1985), pp. 22-30, 79-81.
2. Citat în Marnef (1996), p. 14.

„senatului şi poporului" din Anvers, poate că oferea de fapt ceva mai mult decît un omagiu convenţional adus Antichităţii clasice.

Spre deosebire de cazul amintit mai sus, în Anglia, autorităţile municipale din Leominster sau cele din Titchfield (ca să luăm două cazuri) s-au opus Renaşterii şi au comandat ridicarea unor primării noi în stilul tradiţional local. Abia după 1660 au descoperit şi ele demnitatea pe care o degaja arhitectura clasică[1].

În zonele rurale, aceasta este epoca vilei, a reînvierii conştiente a unei vechi practici romane (vezi *infra*, p. 219). Ruinele vilei împăratului Hadrian de la Tivoli, nu departe de Roma, au fost studiate, măsurate şi chiar excavate. Tot în această perioadă, şi mai ales de prin 1540 pînă prin 1570, Andrea Palladio a construit faimoasele sale vile destinate patricienilor veneţieni, cum sînt Villa Foscari, Villa Rotonda de lîngă Vicenza şi Villa Barbaro din Maser, comandată de editorul lui Vitruviu, Daniele Barbaro, împreună cu fratele său, Marcantonio. Aceste reşedinţe – iniţial modeste –, care reprezentau o combinaţie de fermă şi casă de vacanţă la ţară, au dobîndit un nou gen de demnitate graţie variaţiunilor lui Palladio pe temele clasice, prin adaptarea măreţelor porticuri ale templelor romane şi a altor trăsături specifice băilor romane[2].

În alte părţi ale Europei, modelele vilelor şi ale palatelor italiene au fost ele înseşi adaptate pentru a se potrivi atît tradiţiilor locale, cît şi nevoilor aristocraţilor care preferau vînătoarea agriculturii sau care, pe de altă parte, locuiau la ţară în cea mai mare parte a anului, şi nu doar în lunile de vară. Au rezultat astfel, printre altele, castelele de pe Loara, conacele de la ţară din Anglia elisabetană şi „casele de plăcere" (*Lusthäuser*) din Europa Centrală, de la Stuttgart pînă la Kratochvile („distracţie"), în sudul Boemiei. Castelele Boemiei de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, avînd curţi cu arcade (adesea opera arhitecţilor italieni), au fost descrise ca fiind „mai italiene în stil decît bine cunoscutele *châteaux* franţuzeşti ale Renaşterii"[3]. Unul dintre cele mai remarcabile

1. Borsay (1989); Tittler (1991).
2. Puppi (1973); Tavernor (1991).
3. Kaufmann (1995); pp. 143-151.

châteaux franţuzeşti amintite aici, amplasat în Anet, era un palat cu forma unui conac de vînătoare sau un conac de vînătoare de forma unui palat, proiectat de Philibert de l'Orme pentru Diane de Poitiers, amanta regelui Henric al II-lea al Franţei, şi descris în poemele lui Ronsard şi Du Bellay. Sculpturile cu cîini şi căprioare de pe poarta de la intrare, precum şi fîntîna Dianei din interior făceau aluzie la plăcerea de a vîna a regelui şi o identificau totodată pe Diane cu zeiţa Diana[1].

În Anglia, aceasta este perioada marilor conace de ţară elisabetane, cum sînt Longleat în Wiltshire, Hatfield în Hertfordshire şi Hardwick în Derbyshire („*Hardwick Hall, more glass than wall*" – „Conacul Hardwick, mai mult sticlă decît zid"). Locul acestor clădiri în istoria arhitecturii europene rămîne încă un subiect de dezbatere. Pe de o parte, s-a susţinut că, „postum şi pe termen lung", italianul Sebastiano Serlio „a influenţat arhitectura englezească mai mult decît oricine altcineva". La urma urmei, Hatfield şi celelalte conace au toate loggii, o invenţie italiană cu totul inadecvată climei din Anglia. Căminele, care erau mult mai necesare decît în Italia, au fost uneori deghizate în coloane clasice şi decorate cu capiteluri ionice. Pe de altă parte, s-a susţinut că noile modele de case „erau complet independente de evoluţiile petrecute în alte părţi în Europa". De exemplu, planurile caselor nu reflectau modelele italiene, ci funcţiunile sociale ale casei ; astfel, plasarea salonului mare, unde proprietarul lua masa, chiar în centru, îi permitea acestuia să-şi primească oaspeţii şi să-şi supravegheze servitorii[2].

În cazul decoraţiunilor, uneori istoricului îi vine greu să stabilească dacă abaterile de la modelul clasic sînt conştiente sau inconştiente, interpretări provinciale şi eronate sau manierisme la modă[3]. Amîndouă situaţiile puteau fi valabile concomitent, ca în cazul clădirii Ottheinrichbau din Heidelberg (vezi figura 9), despre care se crede că ar combina „solecismele" cu „elementele manieriste"[4]. În cazul Poloniei, pare imposibil să facem distincţia

1. Bardon (1963), pp. 50-73.
2. Summerson (1953), p. 54 ; Airs (1988), p. 49.
3. Białostocki (1965).
4. Hitchcock (1981), pp. 133-134.

între manierismul italian (definit drept conştient de sine şi complex) şi manierismul polonez (definit ca naiv şi spontan)[1]. Aceleaşi lucruri s-ar putea spune şi despre Anglia. Limbajul arhitectural era în egală măsură clasic şi vernacular. Unii critici văd în el pur şi simplu un amestec, în timp ce alţii îl consideră „o sinteză veritabilă, un stil independent şi clar definit"[2]. Nu există nişte criterii exacte care să diferenţieze un amestec de o sinteză, dar merită să adăugăm că un lucru care pare a fi o „interpretare eronată" sau un „solecism" din perspectiva celui care dă poate apărea ca o variaţie creatoare din perspectiva celui care preia.

Elementele clasice au devenit dominante abia la sfîrşitul acestei perioade, aşa cum se întîmplă la Inigo Jones. În cazul lui, avem posibilitatea să combinăm mărturiile oferite de clădiri cu reacţiile sale la arhitectura italiană, aşa cum sînt ele consemnate în caietul său de schiţe din 1614, şi cu însemnările pe care le-a făcut pe

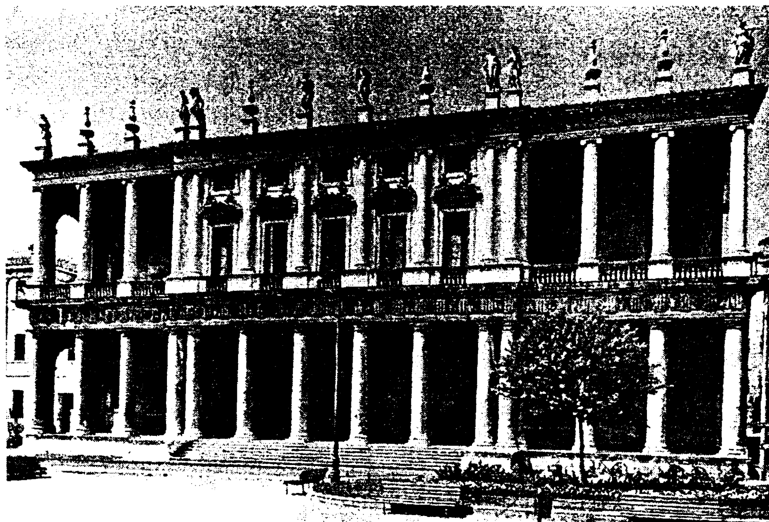


Figura 12 – Andrea Palladio – Palazzo Chiericati din Vicenza (colecţie privată).

1. Białostocki (1965).
2. Girouard (1966).

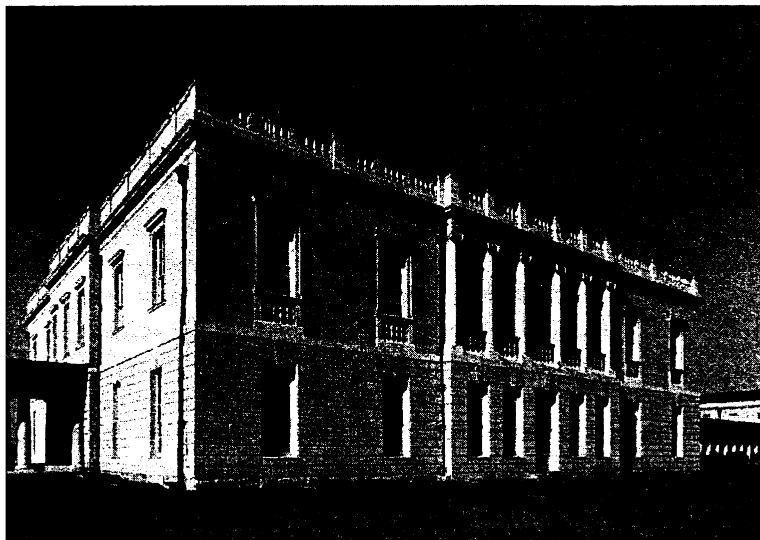


Figura 13 – Inigo Jones – Conacul reginei din Greenwich (foto A.F. Kersting). Felul în care Jones adaptează Palazzo Chiericati al lui Palladio este un bun exemplu de imitaţie creativă.

exemplarul din *Patru cărţi de arhitectură* al lucrării lui Palladio un volum pe care editorul său modern îl descrie ca fiind „folosit pîn: la distrugere". Casa – sau conacul – pe care l-a construit pentru regina Angliei la Greenwich reprezintă un bun exemplu de imitaţi creativă, căci preia un model de la Palladio (Palazzo Chiericati di Vicenza) şi, într-un fel, îl întoarce pe dos (vezi figurile 12, 13)[1]

Pictura şi sculptura

În perioada în discuţie, atît temele clasice, cît şi stilurile italien s-au răspîndit din ce în ce mai mult pe teritoriul Europei, fie pri intermediul artiştilor expatriaţi, fie prin imitarea lor de către talentele locale. În cazul picturii, este suficient să ne concentrăm

1. Summerson (1953).

asupra unui singur gen ca să ilustrăm toate aceste evoluţii: scenele din mitologia clasică, care urmau adesea descrierile poetice ale lui Ovidiu din *Metamorfoze*, o carte tradusă în acea perioadă în engleză, franceză, germană, spaniolă şi italiană. Scenele mitologice ale lui Tizian (sau – cum le numea el – *poesie*) au atras atenţia protectorilor artelor din afara Italiei, şi în special pe cea a regelui Filip al II-lea al Spaniei. Cîteva dintre aceste scene mitologice au circulat sub forma unor reproduceri gravate şi au stimulat imitaţiile. Veronese i-a reprezentat pe zeii păgîni la Villa Maser, în special în Stanza di Bacco şi în Sala di Olimpo. Primaticcio a realizat la Fontainebleau o serie de picturi reprezentîndu-l pe Ulise cam în aceeaşi perioadă în care Dorat îi prezenta lui Ronsard opera lui Homer. Aşa-numita „şcoală de la Fontainebleau" a mai pictat-o şi pe zeiţa Diana (înzestrînd-o uneori cu trăsăturile Dianei de Poitiers), precum şi transformarea lui Acteon în cerb, povestită cu atîta forţă dramatică de Ovidiu. La Praga, Bartholomaeus Spranger i-a pictat pe Venus, Marte, Vulcan, Mercur şi Hercule pentru împăratul Rudolf al II-lea. În Anvers, Frans Floris a realizat o serie de picturi ce ilustrau cele douăsprezece munci ale lui Hercule.

Chiar şi Pieter Brueghel, a cărui operă pare să nu aibă nici o legătură cu Antichitatea, ocupă un loc în cadrul acestui curent. Brueghel făcea parte dintr-un cerc de umanişti din Anvers printre care se număra şi geograful Abraham Ortelius. Pictura sa *Icar* – ca să dăm un exemplu – pare la prima vedere un peisaj lipsit de orice înţeles mai profund, dar se dovedeşte a fi ilustrarea unui fragment din Cartea a VIII-a a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, unde este descris zborul lui Icar şi al tatălui său, Dedal: „Poate vreun pescar ce se trudea la undiţa lui tremurîndă, poate vreun păstor aplecat deasupra bîtei sale sau vreun ţăran gîrbovit deasupra plugului să-i fi văzut cînd au zburat pe deasupra lor".

În cazul sculpturii, noile tendinţe ar putea fi ilustrate de două genuri de o importanţă tot mai mare: fîntîna arteziană şi monumentul ecvestru. Fîntînile arteziene sculptate cu minuţiozitate au devenit ornamente din ce în ce mai obişnuite în pieţele oraşelor şi în curţile palatelor. Temele erau preluate de obicei din mitologia clasică. În Italia – ca să cităm doar cazurile cele mai vestite –,

Florenţa avea o fîntînă a lui Neptun sculptată de Bartolomeo Ammannati, iar Bologna o fîntînă a lui Neptun creată de cel mai faimos sculptor de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, francezul naturalizat în Italia Giambologna (Jean de Boulogne). Fîntîna din Bologna era ilustrarea unui pasaj din *Eneida* lui Vergiliu, cel despre zeul mărilor care linişteşte valurile, şi ar putea fi interpretată ca o alegorie a stăpînirii papei asupra oraşului. În Germania avem fîntîna lui Apollo de la Nürnberg şi fîntîna lui Hercule din Augsburg. În Franţa, cea mai faimoasă fîntînă arteziană este Fontaine des Innocents din Paris, realizată de Jean Goujon, cu basoreliefuri de nimfe care amintesc de arta elenistică şi care sînt create exact în perioada în care Ronsard folosea Grecia antică drept sursă de inspiraţie.

Statuile ecvestre după model roman - mai concret, după modelul statuii lui Marcus Aurelius din Roma - au reapărut în Italia secolului al XV-lea pentru a-i slăvi pe conducătorii trupelor de mercenari. Donatello a ridicat la Padova faimoasa „Gattamelata" (vezi *supra*, p. 53), iar maestrul lui Leonardo da Vinci, Verrocchio, i-a făcut un monument lui Bartolomeo Colleoni, care a fost ridicat la Veneţia. Pe de altă parte, în secolul al XVI-lea, acest gen de monument a devenit privilegiul principilor, printre care s-a numărat şi marele duce al Florenţei, Cosimo de Medici. Statuia lui din Piazza della Signoria a fost prima de acest fel plasată într-o piaţă publică, constituind un puternic simbol al dominaţiei într-un spaţiu ce fusese odinioară republican. Conducătorii din alte ţări au început să comande şi ei statui ecvestre, adresîndu-se tot artiştilor italieni. Spre exemplu, o statuie ecvestră a regelui Ludovic al XII-lea a fost plasată deasupra porţii de la intrare a palatului regal din Blois. Caterina de Medici i-a cerut lui Michelangelo să-i facă un astfel de monument pentru răposatul ei soţ, regele Henric al II-lea. Artistul a refuzat, dar i l-a recomandat pe ucenicul său Daniele de Volterra, care a realizat ceea ce a fost numit „primul cal de bronz măreţ de la Verrocchio încoace"[1]. Cu gîndul în continuare la călăreţ, Caterina i-a cerut lui Francesco de Medici să i-l împrumute pe sculptorul său, Giambologna, dar cererea i-a fost refuzată. Henric al IV-lea a fost mai norocos.

1. Avery (1987), p. 161 ; *cf.* Warnke (1985), p. 90.

Statueta sa, creată de Giambologna, a fost făcută încă din timpul vieţii monarhului, iar monumentul în sine, realizat de Pietro Tacca, a fost terminat la scurt timp după moartea sa şi a fost ridicat în Paris, pe Pont-Neuf, în 1614. Cam în aceeaşi perioadă, în Plaza Mayor din Madrid a fost amplasată o statuie a regelui Filip al III-lea realizată de Tacca, un cadou din partea marelui duce al Toscanei.

Formele diverse ale umanismului

Ca şi termenul de „arhitect", cel de „umanist", a cărui formă în latină a fost discutată în precedentul capitol, a ajuns să fie utilizat în epoca despre care discutăm în mai multe limbi europene. În spaniolă, pe la 1552 cuvîntul intrase deja în uz. Prima sa atestare în franceză datează din 1554, cînd autorităţile municipale din Grenoble căutau un „*humaniste*" care să preia funcţia de director de şcoală. După o generaţie, Montaigne îi opune pe teologi celor numiţi „*les humanistes*". În portugheză, termenul a fost folosit în jurul anului 1578 de Diogo do Couto în dialogul său *O Soldado prático*. În engleză este înregistrat pentru prima dată în anul 1589.

Cîţiva dintre umaniştii de frunte ai Italiei secolului al XV-lea au continuat să se bucure de o reputaţie remarcabilă. În secolul al XVI-lea, scrierile lui Bruni, Poggio şi Valla au fost retipărite în Basel şi în alte părţi. În special Valla a stîrnit foarte mult interes. Critica sa la adresa *Donaţiei lui Constantin* s-a dovedit o armă utilă în mîinile protestanţilor şi l-a făcut preferatul lui Luther, ca şi al lui Ulrich von Hutten. Abordarea sa filologică a Noului Testament i-a interesat pe aşa-numiţii *sozzini*, adepţii lui Faustus Socinus, care a dat numele „socinianismului"[1]. Un alt

1. Socinianism – mişcare creştină raţionalistă din secolul al XVI-lea, întemeiată pe baza ideilor teologului italian Faustus Socinus (1539-1604). *Sozzini* propovăduiau o interpretare raţionalistă a Bibliei şi respingeau dogma trinităţii. Acceptau revelaţia divină întrupată de Iisus Hristos, dar pentru ei Iisus era un om ca toţi oamenii, înzestrat cu forţă divină. Socinienii considerau că sufletul moare o dată cu trupul, dar sufletele celor care au urmat poruncile lui Iisus vor fi înviate. Doctrina lui Socinus a stat la baza unitarianismului (n.t.).

admirator al lui Valla a fost Petrus Ramus, care s-a arătat la fel de încîntat să zdruncine cadrele consacrate ale filosofiei cu o critică a operei lui Aristotel[1].

În acelaşi timp, mişcarea umanistă era supusă transformărilor. Acum e perioada în care distingem în sînul ei o mai mare diversitate de interese şi atitudini. „Diversitate" e un cuvînt elegant pentru ceea ce ar putea fi numit la fel de bine şi „fragmentare". Ajuns în acest punct, cititorul s-ar putea întreba dacă umanismul mai reprezenta o mişcare. Probabil că nu. Idealurile pentru care luptase un grup restrîns la începutul secolului al XV-lea nu mai erau considerate de la sine înţelese în unele cercuri. Este adevărat că ele au afectat viaţa cotidiană a unei minorităţi destul de substanţiale de europeni, aşa cum vom încerca să arătăm în capitolul următor. Preţul pe care l-au plătit pentru succesul lor a fost o pierdere evidentă a coeziunii intelectuale. De exemplu, în filosofie, mişcarea neoplatonică era acum nevoită să se confrunte cu o revigorare a epicureismului, scepticismului şi, mai presus de toate, a stoicismului (vezi *infra*, pp. 257-259). Umaniştii de mai tîrziu s-au arătat interesaţi şi de antichităţile altor spaţii, adică nu doar de cele eline şi romane, ci şi de înţelepciunea barbară a druizilor celţi, a magilor persani şi a brahmanilor indieni (aşa-numiţii „gimnosofişti").

De asemenea, a sporit interesul faţă de cultura arabă[2]. Pico della Mirandola a studiat araba prin 1480, ca parte a planului său de a stăpîni ansamblul cunoştinţelor umane, fiind urmat de nepotul său Gianfrancesco Pico şi de Egidio da Viterbo. Umanistul francez Guillaume Postel a învăţat araba la Istanbul, în 1536, în vreme ce Nicolas Clenardus, din Ţările de Jos, a învăţat-o cîţiva ani mai tîrziu în Granada şi Fez (cumpărîndu-şi un sclav marocan care să-l ajute la studiu). Din motive evidente, spaniolii erau interesaţi de o limbă vorbită în peninsula lor, iar printre cei interesaţi se numărau Antonio Nebrija şi Diego Hurtado de Mendoza. În 1542, la universitatea din Salamanca a fost înfiinţată o catedră de arabă. Una dintre cauzele acestui interes era speranţa

1. Cantimori (1939).
2. Dannenfeldt (1955).

de a-i converti pe musulmani la creştinism, dar au existat şi învăţaţi pe care Islamul i-a interesat în mod direct, mai mult sau mai puţin personal. Umanistul protestant Celio Secundo Curione, italian de origine, a scris o *Istorie a sarazinilor*.

Interesul faţă de Egiptul antic şi înţelepciunea sa ezoterică poate fi remarcat în Italia încă de la sfîrşitul secolului al XV-lea, mai ales în cercul lui Ficino (care a studiat un tratat antic despre hieroglife scris de un anume „Horapollo"), în anturajul lui Alexandru al VI-lea, despre care se credea că era un descendent al lui Osiris, şi în *Visul lui Poliphilo*, un roman cavaleresc plasat într-un decor cu ruine antice. *Hieroglifele* lui Horapollo şi *Visul lui Polipholo* au fost publicate în traducere franceză la mijlocul secolului al XVI-lea. Moda emblemelor heraldice, care a început să ia avînt începînd cu anii 1530 (vezi *infra*, pp. 254-255), se datorează şi discuţiilor pe tema semnificaţiei hieroglifelor, pe care filosofii greci le consideraseră a fi mai degrabă nişte simboluri morale decît o formă de scriere. La rîndul lor, emblemele heraldice au afectat modul în care erau percepute hieroglifele. Obeliscurile egiptene au stîrnit şi ele interesul. Este epoca în care cuvîntul „obelisc" (*obelisco*, *obelisque*) pătrunde în italiană, franceză şi engleză. Interpretate ca simboluri ale gloriei eterne, obeliscurile s-au înmulţit pe monumentele funerare şi pe conacele de la ţară sau au apărut chiar şi izolate, ca în cazul obeliscului ridicat de Henrik Rantzau la Segeberg în onoarea regelui Frederick al II-lea al Danemarcei (vezi figura 14). Fascinaţia Egiptului a continuat să-şi facă simţită prezenţa şi la sfîrşitul secolului al XVI-lea, atît în rîndurile ortodocşilor, cît şi în cele ale heterodocşilor. În 1587, la Roma s-a înălţat un obelisc cerut de papa Sixtus al V-lea. Călugărul dominican Giordano Bruno, care a fost ars pe rug pentru erezie în acelaşi oraş în 1600, a fost acuzat – printre altele – că a încercat să reînvie religia vechilor egipteni. În jurul anului 1600, umanistul Nicolas-Claude Fabri de Peiresc şi prietenii săi magistraţi din Aix-en-Provence colecţionau plini de entuziasm antichităţi egiptene, inclusiv mumii[1].

1. Iversen (1961), pp. 59-82; Aufrère (1990).

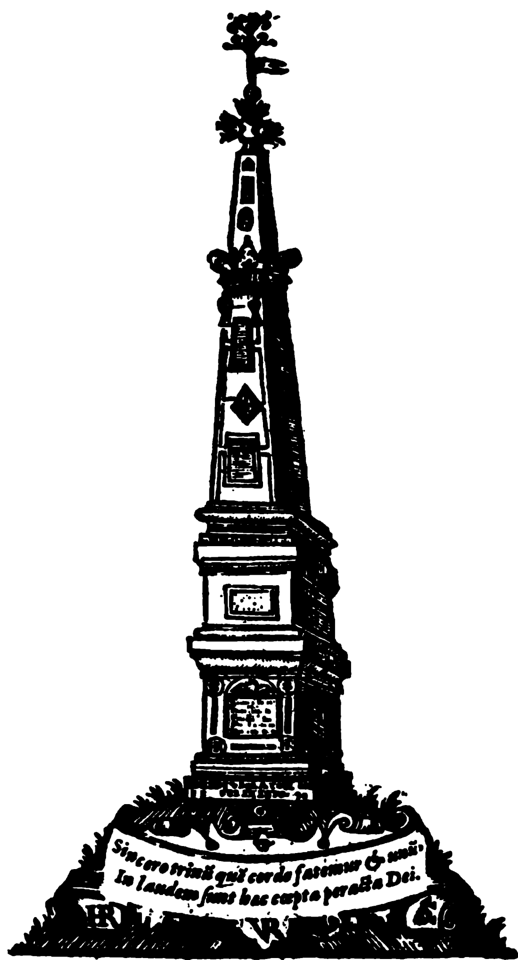


Figura 14 – Obelisc, H. Rantzau, *Hypotyposis* (1592), p. 117 (reprodus cu permisiunea reprezentanţilor Bibliotecii Universitare din Cambridge). La doar cîţiva ani după înălţarea obeliscurilor în Roma pe vremea papei Sixtus al V-lea, moda s-a propagat pînă în Danemarca.

Încă şi mai importantă era însă ceea ce am putea numi „reabilitarea" umanistă a Evului Mediu, legată de răspîndirea umanismului în afara Italiei. Ar putea părea o răsturnare a tuturor ideilor pentru

care militase mişcarea umanistă, dacă ne gîndim că umaniştii italieni din secolul al XV-lea s-au autodefinit prin opoziţie cu ceea ce ei numeau „Evul Mediu". Totuşi, poate că mai relevant ar fi dacă am privi această reabilitare ca fiind doar unul din exemplele de conflict dintre spiritul şi litera reînvierii Antichităţii. Adepţii preluării literale au susţinut, de exemplu, ideea construirii în stil roman indiferent de clima locului unde era amplasată construcţia sau, pe de altă parte, scrierea poeziei în metru clasic fără a ţine cont de diferenţele dintre latină şi, să zicem, franceză sau poloneză. Adversarii lor susţineau adaptarea culturii clasice şi a celei italiene la condiţiile locale. Oare romanii de pe vremea lui Cicero nu-şi venerau trecutul? Dacă italienii din secolul al XVI-lea l-au imitat pe Petrarca, de ce să nu-l imite şi englezii pe Chaucer?

În Franţa, de pildă, tot în epoca în discuţie a existat un fel de reînviere culturală celtică. Umaniştii îl elogiau mai degrabă pe galul Vercingetorix decît pe inamicul său, Cezar, şi studiau filosofia druizilor[1]. În poemul său *La Galliade* (1578), Guy Lefevre de La Boderie susţinea că Galia antică fusese leagănul artelor şi al ştiinţelor, la care acum oamenii nu făceau decît să se întoarcă. Literatura franceză medievală era comentată şi elogiată de oameni de cultură francezi precum prietenul lui Montaigne, Etienne Pasquier. Englezii – sau cel puţin cîţiva învăţaţi din cercul arhiepiscopului Matthew Parker, printre care îi remarcăm pe Laurence Novell şi William Lambarde – îşi descopereau trecutul anglo-saxon. Parker, care era el însuşi un om de cultură, i-a comandat tipografului său John Day să elaboreze caractere de tipar anglo-saxone, astfel încît documentele să poată fi tipărite în limba lor originară. Fenomenul se manifestă chiar şi în Italia, unde Tasso îşi alege ca temă a poemului său *Ierusalimul eliberat* perioada cruciadelor, iar umanistul Carlo Sigonio scrie un important studiu despre istoria Italiei între anii 560 şi 1200.

Interesul faţă de trecutul neclasic a fost mai accentuat la periferia Europei, care ar putea fi definită aici drept teritoriul pe care romanii nu l-au cucerit niciodată. Ungurii se identificau cu hunii, polonezii cu sarmaţii, danezii cu cimbrii, iar spaniolii şi

1. Dubois (1972).

suedezii cu goţii. De exemplu, Johannes Magnus, arhiepiscop de Uppsala, a plecat în exil la Roma după Reforma din Suedia, iar acolo s-a folosit de timpul pe care-l avea la dispoziţie ca să scrie istorie. *Istoria goţilor* scrisă de el (şi publicată postum, în 1554) se opune viziunii umaniste tradiţionale, prezentîndu-i pe goţi ca pe nişte fiinţe pioase, iubitoare de libertate, şi chiar ca pe nişte inamici ai barbariei. Johannes arată cum suedezii îşi trag obîrşia din goţi, asta după ce Magog, despre care se spunea că locuise în Insulele Britanice înainte de venirea romanilor, migrase în Scandinavia. Această lucrare de istorie n-a fost foarte bine primită în Danemarca (al cărei rege a pus un istoric să o combată), dar a dat naştere unui cult al goţilor în Suedia. Regelui Erik al XIV-lea îi plăcea să fie recunoscut ca „restaurator al goţilor", şi tot el a comandat realizarea unor tapiserii cu imagini care ilustrau faptele eroice ale lui Magog, Gothus şi ale altor monarhi de la începuturile istoriei suedeze. Succesorii săi Johan al III-lea şi Karl al IX-lea au fost şi ei interesaţi de goţi, iar interesul lor a stimulat cercetările istorice. Învăţatul curţii, Johan Bure, a străbătut Suedia în anii 1590 şi a cules inscripţii runice, tot aşa cum primii umanişti culeseseră inscripţii romane, apoi, în 1624, le-a publicat sub titlul *Monumenta Sveo-Gothica*. Johannes Messenius, un profesor universitar din Uppsala, a transcris şi el rune, dar a scris şi piese de teatru istorice despre Suedia din timpurile goţilor[1].

Umanismul, muzica şi filosofia naturală

Diversitatea disciplinară a umanismului din această perioadă este la fel de izbitoare ca şi diversitatea regională. Pînă acum, în paginile noastre am acordat prea puţină atenţie muzicii, dacă facem abstracţie de ideea renaşterii muzicale, sugerată de Tinctoris, sau de încercările lui Ficino de a regla influenţele exercitate de planete prin intermediul gamelor muzicale potrivite. Motivul acestei omisiuni este unul simplu. Realizările din muzica secolelor al XIV-lea şi al XV-lea au prea puţine legături cu principala temă a lucrării de

1. Nordström (1944-1972); Johannesson (1982).

faţă, care este receptarea culturii clasice şi a celei italiene[1]. Chiar dimpotrivă: în cazul muzicii, italienii erau cei care admirau produsele străine, şi în special pe cele ale lui Josquin (vezi *supra*, p. 71). Un personaj din *Curteanul* lui Castiglione observa cu aciditate că „un motet oarecare, cîntat în faţa ducesei, n-a plăcut nimănui şi nimeni nu l-a considerat bun pînă ce nu s-a aflat că îi aparţinea lui Josquin des Prez" (Cartea a II-a, capitolul 35).

Cu toate acestea, începînd cu anii 1570, au apărut şi încercări de a reînvia muzica elină antică, datorate unor umanişti ca florentinul Girolamo Mei sau francezul Jean-Antoine de Baïf, al căror interes faţă de metrica antică a fost deja menţionat. Baïf voia ca poemele sale să fie puse pe muzică şi a înfiinţat, sub patronaj regal, o Academie de Poezie şi Muzică[2]. Cel mai sistematic cercetător al surselor clasice care a descris muzica Greciei antice – incluzînd, de exemplu, diferenţele dintre modurile dorian, frigian şi lidian – a fost Mei. El nu şi-a publicat propriile descoperiri, ci i le-a comunicat lui Vincenzo Galilei. Vincenzo, tatăl lui Galileo, a scris un *Dialog despre muzica antică şi modernă* în care unul dintre interlocutori susţinea că, după invazia barbarilor în Italia, oamenilor „nu le-a mai păsat cine ştie ce de muzică, aşa cum nu le păsa de Indiile de Vest". Numai în ultimii ani învăţaţii au început „să încerce să o scoată din întunericul în care fusese îngropată" şi să-i redea locul pe care îl ocupase în vechime.

Cercetările profesioniste despre care am pomenit au avut urmări practice semnificative. Mei, Galilei şi prietenii lor au criticat muzica polifonică, în care voci diferite urmăreau linii melodice independente, şi au susţinut monodia – *canto fermo*, cum i-au spus ei. Iată cum, încă o dată, dăm peste un grup restrîns care a jucat un rol crucial în inovaţie. În centrul acestui grup, cunoscut sub numele de *Camerata*, se afla contele Giovanni de Bardi, care a încercat să reconstituie un festival muzical elin în lucrarea sa *Victoria lui Apollo împotriva şarpelui*, interpretată în 1589 în cadrul programului festiv organizat cu ocazia nunţii

1. Palisca (1985), pp. 1-22; Owens (1995).
2. Yates (1947), pp. 19-36.

lui Ferdinando de Medici. Casa lui Bardi era şi locul de întîlnire al membrilor grupului Camerata.

Din acest grup făceau parte Galilei, interpretul vocal Giulio Caccini, care a inventat ceea ce am putea numi stilul conversaţional de interpretare, *stile recitativo* sau *rappresentativo*, şi Jacopo Peri, care a compus muzica unei piese de teatru muzicale în noul stil, piesă numită *Euridice*, jucată în 1600 şi considerată azi primul spectacol de operă care a supravieţuit timpului (o alta, *Dafne*, fusese jucată în 1598 în casa rivalului lui Bardi, Jacopo Corsi). Printre oaspeţii casei lui Corsi s-a numărat şi Monteverdi, care a fost astfel stimulat să scrie muzică în noul stil – „a doua tehnică" (*seconda prattica*), cum o numea el, în care cuvintele prevalau asupra muzicii, şi nu invers. Opera lui Monteverdi *Orfeo* a fost pusă în scenă în 1607, iar *Arianna* în 1608[1]. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1627, compozitorul german Heinrich Schütz a compus o nouă versiune a lui *Dafne*, de data aceasta cu un libret în germană, compus de poetul Martin Opitz. Astfel, opera internaţională fusese lansată. În încercarea lor de a reînvia ceva vechi, umaniştii au sprijinit inventarea a ceva nou.

Un paradox similar caracterizează rolul jucat de umanişti în studierea naturii. Pentru cercul format în jurul lui Leonardo Bruni, un astfel de rol nici nu exista, de vreme ce, aşa cum am văzut (p. 46), *studia humanitatis* se concentrează asupra umanului, nu asupra lumii naturale. Cu toate acestea, mişcarea umanistă i-a influenţat şi pe „filosofii naturii", cum erau ei numiţi la acea vreme (termenul de „om de ştiinţă" aparţine secolului al XIX-lea). În esenţă, autorii antici erau consideraţi autorităţi în domeniile în cauză : Hipocrate şi Galen în medicină, Ptolemeu în geografie şi cosmologie, iar Aristotel practic în toate domeniile. Aşa se face că demersul umaniştilor de a se întoarce la izvoare şi de a edita textele din cele mai bune manuscrise era important pentru filosofia naturală, lucru de care şi-au dat seama cîţiva învăţaţi din secolul al XV-lea. Unul dintre ei a fost faimosul filolog Ermolao Barbaro (vezi *supra*, p. 64), care a amendat textul *Istoriei naturale*

1. Walker (1985) ; Palisca (1985), pp. 280-332.

a lui Pliniu. Altul a fost astronomul german Regiomontanus, care l-a studiat pe Ptolemeu după textul grecesc original[1].

Filosofii naturii împărtăşeau veneraţia umaniştilor faţă de Antichitatea clasică. Asemeni poeţilor, voiau şi ei o „reformă". Cîţiva dintre ei, printre care şi Francis Bacon la tinereţe, în perioada cînd a scris *Înţelepciunea anticilor*, credeau că progresul cunoaşterii nu depindea de noile descoperiri, ci de recuperarea a ceea ce înţelepţii din vechime ştiau deja. Acest gen de cunoaştere ezoterică le era transmis celorlalţi sub forma codificată a mitului. Alchimistul german Michael Maier avea convingeri similare. Lucrarea lui *Fuga Atalantei* (1617) urma aceeaşi procedură, prezentînd „secretele naturii" sub forma a cincizeci de embleme (un gen discutat mai jos; vezi pp. 254-255). Titlul face aluzie la mitul fetei iuţi de picior care nu voia să-l accepte drept soţ pe pretendentul ei decît dacă acesta ar fi învins-o într-o cursă de alergări şi care a pierdut fiindcă s-a oprit să culeagă cele trei mere de aur aruncate de bărbat pe drum. Credinţa în înţelepciunea anticilor dă un sens mai precis elogiului adus lui Regiomontanus şi Copernic pentru meritul de a fi „reînviat" astronomia. Despre Copernic s-a spus şi că ar fi „amendat" astronomia, ca şi cum această ştiinţă ar fi fost un text antic corupt. Sau – după cum s-a exprimat umanistul luteran Philip Melanchthon – „filosofia celestă a renăscut" (*renata est haec philosophia de rebus coelestibus*)[2].

În domeniul acesta, ruptura dintre cultura înaltă şi cultura populară era mult mai puţin profundă decît în cazul ştiinţelor umaniste. Aşa cum Alberti a învăţat de la constructori, şi umanistul german Georgius Agricola a obţinut de la minerii din Boemia multe dintre informaţiile pe care le-a publicat în tratatul său *Despre metale* (1556). Distanţa dintre cele „două culturi", cea a artelor şi cea a ştiinţelor exacte, era şi ea mai mică decît a devenit mai tîrziu (asta în cazul în care ea exista la acea vreme). Pe de o parte, filosofi de frunte ai naturii cum erau Johan Kepler şi Galileo Galilei se arătau extrem de interesaţi de ştiinţele umaniste. De exemplu, Kepler scria versuri. Tratatul său *Harmonice*

1. Rose (1975), pp. 90-117.
2. Rose (1975), pp. pp. 111, 133.

mundi (1619) făcea trimitere la gînditorul politic Jean Bodin şi la „digresiunea” sa despre armonia din sînul statului. Kepler a explicat trimiterile astronomice din textele clasice în beneficiul umaniştilor care-i erau prieteni sau cunoştinţe[1]. Cît despre Galileo, acesta avea convingeri personale puternice în privinţa literaturii, a picturii şi sculpturii. Spre exemplu, îi plăcea Ariosto, dar nu şi Tasso[2]. Un alt exemplu ar fi germanul Andreas Libavius, care sublinia cît era de importantă, din perspectiva „chimistului” (*chymicus*), atenţia acordată educaţiei umaniste (*humanitas*)[3].

În ceea ce priveşte tabăra umanistă, am putea aminti voga de care se bucura în acea perioadă poemul ştiinţific, după modelul lui Lucreţiu cu al său *Despre natura lucrurilor*. De exemplu, poetul--matematician Jacques Peletier a descris Cosmosul şi a elogiat dorinţa de cunoaştere a omului, în timp ce calvinistul Guillaume Salluste Du Bartas a introdus o mare cantitate de informaţii ştiinţifice în epopeea sa asupra creării Universului, intitulată *La Semaine* (1578), un poem atît de popular, încît în 1623 ajunsese la a patruzeci şi una ediţie în franceză[4]. Am mai putea face apel la mărturiile oferite de bibliotecile personale, cum era cea a lui Sir Walter Raleigh, care deţinea lucrări de zoologie, medicină, botanică, fiziognomonie, astronomie (inclusiv Copernic) şi chimie (inclusiv Libavius). De asemenea, „cabinetul de curiozităţi” (vezi *infra*, capitolul 6) conţinea în mod normal obiecte antice cum ar fi monede şi medalii, alături de ele stînd rămăşiţe ale unor vietăţi (animale, păsări sau peşti) neobişnuite.

Entuziasmul provocat de contribuţia anticilor la filosofia naturii coexista cu o disponibilitate tot mai ridicată de a-i critica atunci cînd dovezile făceau acest lucru inevitabil. Două cazuri celebre sînt cele ale lui Copernic şi Vesalius, ale căror lucrări de astronomie, respectiv medicină au fost publicate pentru prima dată în acelaşi an, 1543.

Copernic împărtăşea interesele umaniştilor din epoca sa. El susţinea că, pe parcursul lecturilor din Cicero şi Plutarh, descoperise

1. Grafton (1991), pp. 178-203.
2. Panofsky (1954).
3. Hannaway (1975).
4. Schmidt (1938).

referiri la filosofi antici care credeau că Pămîntul se mişcă. Descrierea pe care o face poziţiei centrale ocupate de Soare l-ar fi încîntat pe Ficino. „În mijlocul tuturor, Soarele stă pe tronul său. În acest templu, frumuseţe a frumuseţilor, în ce poziţie mai bună am putea plasa un astfel de luminător, aşa încît să poată lumina dintr-o dată totul? El este numit pe drept cuvînt lampa, mintea, stăpînitorul Universului. Hermes Trismegistus îl numeşte Dumnezeul vizibil, Electra lui Sofocle îi zice atoatevăzător. Aşadar, Soarele şade ca pe un tron regal, stăpînind asupra copiilor săi, planetele, care se învîrtesc împrejurul lui." Nu sîntem foarte departe de lumea neoplatonică a incasului Garcilaso (vezi *supra*, p. 139), cu descrierea pe care o face acesta cultului peruvian al Soarelui.

Ne-ar fi greu să spunem cît de cunoscute erau la acea vreme teoriile lui Copernic. Între 1543 şi 1617, cartea lui a avut parte de doar trei ediţii. Pe de altă parte, tot atunci circulau şi rezumate ale teoriei heliocentrice[1]. Teoria era discutată şi în universităţi. De exemplu, la universitatea din Salamanca, noile programe din anul 1561 îl includeau pe Copernic printre autorii ce puteau fi utilizaţi în studiul astronomiei. Trimiteri răzleţe sugerează că, de obicei, numele lui Copernic era asociat cu heliocentrismul sau cel puţin cu înnoirea. Spre exemplu, Montaigne se referă şi el, într-unul din eseurile sale, la teoria heliocentrică. John Donne, care îl prezintă pe Copernic ca pe un osîndit la chinurile iadului pentru vina de a fi întors Cosmosul cu dosu-n sus, era cunoscut la rîndul lui sub numele de „Copernic al poeziei", probabil datorită inovaţiilor sale stilistice[2].

Copernic îşi datorează faima sa de mai tîrziu faptului că, în ultimă instanţă, era gata să se distanţeze de opiniile lui Ptolemeu. Tot aşa, Vesalius era dispus – deşi cu ezitări – să-l corecteze pe Galen, care îşi întemeiase cîteva dintre afirmaţiile sale despre anatomia omului pe disecţii făcute pe maimuţe, nu pe fiinţe umane. Vesalius îşi prezenta opera ca pe o contribuţie la reînvierea, restaurarea sau renaşterea medicinei. „În această epocă fericită", scria el, „medicina, ca toate celelalte studii, a început de cîtva

1. Eisenstein (1979), pp. 575-635.
2. Kuhn (1957); Blumenberg (1965); Rose (1975), pp. 118-142.

timp să reînvie şi îşi înalţă capul din bezna fără fund în care a fost azvîrlită... Asistăm la renaşterea izbutită a medicinei" (*medicinam prospere renasci vidimus*). Mai mult, cartea sa, ilustrată de un discipol al lui Tizian, dezvăluie o deplasare dinspre texte spre experienţa concretă. Efortul de recuperare a înţelepciunii anticilor a dat naştere unor cunoştinţe noi[1].

Ascensiunea limbilor vulgare

Un alt semn al diversităţii sau al fragmentării a fost critica umanistă direcţionată asupra limbii latine. În dialogul său asupra limbajului, Sperone Speroni, un continuator al lui Bembo, pune în gura maestrului său observaţia că latina nu mai era o limbă vorbită, ci doar „hîrtie şi cerneală" (*carta solamente ed inchiostro*). Într-un alt dialog pe aceeaşi temă, *Ercolano*, scris de Benedetto Varchi, latina şi greaca sînt numite limbi „epuizate" (*spente*), în timp ce florentina este considerată „vie". Cu alte cuvinte, ideea unei „limbi moarte" a fost formulată pentru prima oară de umanişti. Pentru unii dintre ei, a-l urma pe Cicero nu mai însemna în nici un caz să scrie în limba latină, ci să scrie în limba maternă, ceea ce, de altfel, făcuse şi el. Indiferent că era vorba de o reacţie faţă de încremenirea latinei sau de o expresie a proaspăt apărutei încrederi în propria forţă culturală, sfîrşitul secolului al XVI-lea a fost o perioadă extraordinară de „heteroglosie" (cum o numea teoreticianul literar Mihail Bahtin) : o diversitate de limbi şi stiluri de vorbire ce interacţionează sau dialoghează unele cu altele[2].

Tot acum s-au ridicat şi un număr de voci care elogiau limbile vulgare. Cel mai faimos caz a fost cel al poetului Joachim Du Bellay. Lucrarea sa *Défense et Illustration de la Langue française* (1549) respingea ideea că franceza ar fi o limbă „barbară". Ironia istoriei face că declaraţia sa de independenţă urma şi ea un model străin, cel al unui dialog despre limbă publicat în 1542[3]. Du Bellay

1. O'Malley (1965) ; Carlino (1994).
2. Bahtin (1975).
3. Villey (1908).

a fost susţinut de tipograful şi umanistul Henri Estienne, care a afirmat în a sa *Precellence de la langue françoise* (1579) că franceza are cel puţin la fel de multă gravitate şi graţie ca şi latina şi un potenţial oratoric mai ridicat decît alte limbi. Spaniolii au declarat că limba lor este cea mai apropiată de latină, iar ca răspuns Estienne a susţinut că franceza este mai apropiată de elină. Italianul Corbinelli, comentînd afirmaţia lui Estienne, remarca diversele calităţi superlative ale limbilor spaniolă, italiană şi franceză, dar considera că ultima dintre ele e doar o „limbă de vorbit" (*lingua parlativa*)[1]. Pe de altă parte, Etienne Pasquier a pus în opoziţie „mîndra şi ceremonioasa limbă maternă" a „arogantului spaniol" cu „limba moale şi efeminată" a italienilor, care „şi-a degradat antica virtute romană"[2].

În această controversă europeană au intervenit şi alte limbi. João de Barros a publicat elogii la adresa portughezei. Scriitorul german Johann Fischart a declarat că „limba pe care o vorbim noi este şi ea o limbă, şi în ea i se spune sacului sac, ca şi latinescul *saccus*". (*Unser sprache ist auch ein sprache und kan so wohhl ein Sack nennen als die Latiner saccus.*) Poetul englez Edmund Spenser se întreba retoric: „Pentru numele lui Dumnezeu, de ce noi n-am avea regatul propriei noastre limbi, aşa cum au grecii?"[3]. Lukasz Górnicki a discutat avantajele relative ale diverselor limbi slave în lucrarea sa *Curteanul polonez*. Prologul lui Bálint Balassa la a sa *Comedie maghiară* afirma dorinţa autorului „de a îmbogăţi limba maghiară cu această comedie, astfel încît să-şi poată da cu toţii seama că tot ceea ce există în alte limbi poate exista şi în maghiară". Pictorul şi poetul Lukas de Heere l-a elogiat pe Jan Baptist van der Noot pentru că a dovedit că olandeza nu-i era inferioară francezei în creaţia poetică. Simon Stevin, din Ţările de Jos, a descris „splendidele calităţi ascunse ale limbii olandeze" în dedicaţia pe care a pus-o în fruntea lucrării *Viaţa unui cetăţean*. Umanistul Johannes Goropius din Anvers a mers pînă acolo încît a pretins că flamanda (şi nu ebraica, aşa cum credeau majoritatea învăţaţilor) era limba primilor oameni.

---

1. Citat în Balsamo (1992), p. 75.
2. Citat în Kelley (1970), pp. 279-280.
3. Citat în Helgerson (1992), p. 1.

Retorica în favoarea limbilor vulgare a fost încurajată de retorica *în* limbile vulgare, prin manuale cum erau *Art of Rhetoric* al lui Thomas Wilson, *La rhétorique française* al lui Fouquelin şi *Rhetorica* lui Lorenzo Palmireno, care au oferit unui public mai larg decît pînă atunci accesul la cunoaşterea regulilor scrierii[1]. Este şi epoca apariţiei primelor gramatici ale limbilor vulgare (lăsînd la o parte gramatica spaniolei, scrisă de Nebrija şi apărută foarte devreme; vezi *supra*, p. 102), a primelor istorii ale acestor limbi - o istorie a spaniolei a fost publicată în 1606 - şi a polemicilor pe tema celui mai bun mod de a ortografia italiana, franceza şi engleza.

Un rol şi mai important l-a jucat fenomenul traducerilor, indiferent că îl luăm ca pe un semn al dezvoltării limbilor vulgare, un rezultat al acestei dezvoltări, un stimul pentru dezvoltarea lor sau toate trei la un loc. Importanţa traducerilor în latină, limba republicii internaţionale a literelor, nu trebuie nici ea uitată. Între anii 1530 şi 1600 s-au făcut mai mult de două sute de traduceri din diferite limbi europene în latină[2]. Pe de altă parte, numărul traducerilor în limbile vulgare a fost mult mai mare, iar consecinţele culturale ale respectivelor traduceri au fost mult mai importante. Am menţionat deja traducerile din Cicero, Vergiliu, Vitruviu şi Homer în diferite limbi vulgare; ele înseamnă un progres semnificativ, fiindcă aceste texte devin accesibile unui public mai larg (inclusiv publicului feminin) căruia latina - ca să nu mai vorbim de elină - îi era de obicei necunoscută. Este perioada în care au fost traduşi şi mulţi alţi scriitori antici. De exemplu, la mijlocul secolului au fost transpuse în italiană sau în franceză o serie de dialoguri ale lui Platon. *Metamorfozele*, poemul lui Ovidiu, care, după cum am văzut, a fost o sursă de inspiraţie pentru artişti, s-a tradus şi publicat în italiană, spaniolă, franceză, engleză şi germană.

Printre traducerile din latina modernă se numără nu numai opera lui Erasmus, discutată anterior, ci şi *Utopia* lui Thomas Morus, care a apărut în traducere germană în 1524, în italiană în 1548,

1. Balsamo (1992), pp. 150-151.
2. Burke (1998a).

în franceză în 1550, în engleză în 1551 şi în olandeză în 1562. În fine, au apărut traduceri din texte scrise în limbile moderne europene, în special din italiană. În Franţa, peste şase sute de traduceri au fost publicate între 1525 şi 1599, în principal din patru limbi : elină, latină, italiană şi spaniolă.

Tot acum au apărut cîteva dintre traducerile pe care generaţiile următoare le vor numi „clasice", şi nu numai din scriitorii antici, de la Homer la Plutarh, ci şi din autorii moderni. În spaniolă, de exemplu, ne putem gîndi la traducerea făcută de Boscán după dialogul lui Castiglione pe tema curteanului perfect – *El Cortesano*. În Germania avem traducerea lui Rabelais, făcută de Fischart, *Geschichtsklitterung* (1575), care în 1631 ajungea la a şaptea ediţie. În Anglia, eseurile lui Montaigne sînt traduse de un italian anglicizat, John Florio. În Polonia, Piotr Kochanowski, fratele mai tînăr al faimosului poet, face traduceri din Ariosto şi Tasso.

Graniţa dintre traducere şi imitaţie creativă a fost trecută cu uşurinţă. Fischart a amplificat textul pe care se presupunea că doar îl traduce, intervenind în special în listele deja lungi şi dragi autorului original, cum sînt cele două sute de jocuri jucate de tînărul uriaş Gargantua. Fischart n-a folosit nicăieri un singur cuvînt dacă putea strecura trei, dînd la iveală un Rabelais supra-rabelaisian şi inventînd un limbaj polisilabic grotesc şi personal. O versiune în latină a poemului franţuzesc despre crearea Universului scris de Guillaume Du Bartas purta cu mîndrie pe pagina de titlu menţiunea că „a fost tradus liber şi, în multe locuri, amplificat". Versiunea poloneză a lui Castiglione, care îi aparţinea lui Lukas Górnicki, transpunea dialogul din Urbino în Cracovia, transformînd astfel lucrarea într-un „Curtean polonez". Traducerea dialogului lui Giambattista Cinthio Giraldi despre traiul civilizat, făcută de un alt italian anglicizat, Ludowick Bryskett (al cărui nume era la origine Bruschetto), deplasa cadrul conversaţiei din Italia în Irlanda, la „micul conac" al traducătorului de lîngă Dublin, şi introducea participanţi englezi, printre care şi pe prietenul traducătorului, Edmund Spenser[1].

1. Weinberg (1986).

Traducerea a dezvoltat vocabularul limbilor vulgare. În 1553, cînd tratatul de arhitectură al lui Alberti este tradus în franceză, dedicaţia – adresată regelui – atrage atenţia asupra îmbogăţirii limbii de către traducător. Fischart a inventat multe cuvinte germane pentru a-l putea traduce pe Rabelais. În versiunea lui la sonetele lui Montaigne, Florio a construit – după cum ne spune din prefaţă – noi termeni englezeşti, cum ar fi *conscientious* (scrupulos), *endear* (a face să îndrăgească, a îndrăgi), *tarnish* (a păta reputaţia, a lipsi de strălucire), *comport* (a se purta, a se comporta), *efface* (a şterge), *facilitate* (a uşura), *amusing* (distractiv), *debauching* (depravat), *regret* (regret), *effort* (efort), *emotion* (emoţie). Poeţii îşi permiteau şi ei astfel de licenţe. Un biograf de-al lui Pierre Ronsard, contemporan cu el, îl descrie ca fiind în egală măsură un colecţionar şi un inventator de cuvinte franţuzeşti. Într-adevăr, limbajul poeţilor Pleiadei era plin de cuvinte luate din elină: *anagrammatisme*, *analytique*, *anapeste* sau *astronomique*, care la acea vreme erau toate neologisme.

O altă faţetă a creării unor cuvinte noi era conştiinţa sărăciei limbilor vulgare, care impunea neologismele ca pe o necesitate. În prologul traducerii sale din Vergiliu, Juan del Encina se plîngea de „imensa lipsă de cuvinte în castiliană, prin comparaţie cu latina" (*el gran defecto de vocablos que ay en la lengua castellana, en comparación de la latina*). Thomas Elyot a scris despre „insuficienţa" englezei[1]. În cartea sa despre educaţia principilor, scrisă în franceză, Guillaume Budé susţinea că scrierea într-o limbă antică dădea faptelor şi spuselor remarcabile „mai multă eleganţă, mai multă autoritate, mai mult farmec şi mai multă graţie" (*plus d'élégance, d'authorité et venusteté et de grace*). Pînă şi Joachim Du Bellay, în faimoasa sa apologie a francezei, recunoaşte că limba era „săracă şi sterilă" (*pauvre et stérile*) în comparaţie cu bogăţia latinei sau elinei.

Ascensiunea limbilor vulgare i-a determinat pe unii scriitori să împrumute din latină şi din alte limbi, iar pe alţii să denunţe respectivul proces. În Italia, în secolul al XV-lea era la modă o limbă locală latinizată, dar tot în această perioadă Accademia

1. Citat în Jones (1953), p. 71.

della Crusca, numită astfel fiindcă se presupunea că membrii săi au ca scop separarea grîului lingvistic de „pleavă", a reacţionat împotriva latinizării, în numele purităţii lingvistice. La fel, tipograful Geoffroi Tory din Franţa s-a plîns de „diletanţii într-ale latinei" (*escumeurs de Latin*) – cum le spunea el –, care au înlocuit propoziţia „să trecem peste Sena" cu „*transfretons la sequane*". Rabelais a dezvoltat ideea din pasajul respectiv în *Pantagruel* (capitolul 6), unde uriaşul erou este atît de enervat de un student din Limousin care foloseşte expresia de mai sus, precum şi alte fraze latinizate, încît îl strînge de gît pînă cînd insul începe să cerşească milă în propriul său dialect. În Anglia a apărut o reacţie critică la cuvintele numite „termeni de călimară", cuvinte inventate de scriitori fără a ţine cont de limba vorbită. Englezul Sir John Cheke şi olandezul Jan van de Werve au criticat dur coruperea propriilor limbi de către cuvintele străine, în special de cele italiene şi franţuzeşti. În Franţa, François Malherbe a încercat să purifice limba atît de cuvintele latineşti, cît şi de termenii dialectali.

Unele limbi europene au rămas în urma altora. Faptul că printre ultimele venite pe scena limbilor vulgare se numără şi germana poate fi dovedit de istoria traducerilor. Deşi *Decameronul* lui Boccaccio fusese tradus încă din 1473, valul masiv de traduceri în germană a început abia peste o sută de ani, o dată cu traducerea lui Rabelais (1575), a lucrării lui Jean Bodin despre demoni (făcută tot de Fischart), a cărţii lui Giovanni Botero despre raţiunea statului, a moraliştilor stoici Guevara şi Lipsius şi a cinci romane: *Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote*, *Diana* de Montemayor, *Argenis* de John Barclay şi *Arcadia* de Philip Sidney. Germanii au trebuit să aştepte pentru un echivalent al lucrării lui Du Bellay, *Défense et illustration de la Langue française*, pînă în 1617, cînd poetul Martin Opitz s-a plîns de *Ignorarea limbii germane* într-o carte scrisă în latină. În 1624 a urmat volumul său *Carte de poezie germană* (*Buch von der deutschen Poeterey*). Opitz a fost îmboldit de dorinţa de a călca pe urmele lui Petrarca şi Ariosto, dar şi pe ale lui Ronsard, Sidney şi ale poetului olandez Daniel Heinsius. El nu numai că putea citi în toate aceste limbi, dar mai făcea şi traduceri din latină, italiană, franceză şi engleză.

Opitz nu era unicul poliglot. Compozitorul Roland de Lassus, un francez instruit în Italia şi care lucra în Bavaria, scria cîntece în latină, italiană, franceză şi germană şi coresponda cu protectorul său într-un amestec de limbi. Poetul maghiar Balassa ştia italiană, germană şi turcă. Poetul german Georg Rudolf Weckherlin scria în latină, germană, franceză şi engleză, iar un caz special îl reprezintă cei din Ţările de Jos, care se simţeau la largul lor într-o mulţime de limbi. Jan Baptist van der Noot scria poeme în olandeză şi franceză, pe care uneori le traducea el însuşi în italiană şi spaniolă şi făcea şi comentarii asupra lor. În tinereţea sa şi la sfîrşitul perioadei în discuţie, Christian Huyghens a scris versuri în opt limbi : greacă, latină, italiană, franceză, spaniolă, engleză, germană şi olandeză, limba sa maternă[1].

Italiana era, bineînţeles, foarte răspîndită în rîndul claselor superioare pe tot cuprinsul Europei, iar inventarele bibliotecilor ne sugerează că spaniola şi franceza nu erau cu mult în urma acesteia. Pe de altă parte, în cazul celor mai multe limbi vulgare din Europa, cunoaşterea lor era practic limitată la o singură regiune. Huyghens a tradus în olandeză cîteva poeme de John Donne, dar este puţin probabil să fi existat mulţi inşi din afara Insulelor Britanice care să fi auzit de piesele şi poemele lui Shakespeare, căci acestea nu au fost traduse în nici o limbă străină pînă în secolul al XVIII-lea. Apoi, puţini oameni din afara Peninsulei Iberice vor fi auzit de piesele de teatru ale lui Gil Vicente sau de poemele lui Camões (*Lusiada* a fost tradusă în spaniolă mai întîi în 1580 şi apoi în anii 1590, dar prima versiune în latină a apărut abia în 1622, iar în engleză doar în 1655). Practic, nimeni din afara Poloniei nu ar fi avut cum să citească versurile scrise de Jan Kochanowski (vezi figura 20) în limba maternă, în ciuda laudei în versuri etalate orgolios de poet :

„Despre mine vor auzi Moscova şi tătarii,
Şi englezii, locuitori ai atîtor lumi.
Germanul şi viteazul spaniol vor afla despre mine,
Dar şi cel ce bea din şuvoiul adînc al Tibrului".

1. Forster (1970).

Cei care citeau într-o singură limbă aveau multe de pierdut, fiindcă perioada despre care vorbim e o epocă măreaţă pentru literatura în limbile vulgare europene.

Este foarte greu să explicăm de ce s-a întîmplat aşa. Este limpede că traducerile Bibliei, consecinţă a Reformei, au jucat un rol important în dezvoltarea limbilor vulgare, dar ele nu explică de ce Spania, unde traducerile Bibliei în limba vulgară erau interzise, a intrat tot atunci în „epoca de aur" a literaturii sale. Ascensiunea literaturii în alte limbi vulgare a fost tot o reacţie la provocarea pe care au lansat-o Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto şi Tasso. O serie de scriitori europeni moderni au fost recunoscuţi drept clasici în limba vulgară, aşa cum se întîmplase deja la italieni cu Petrarca şi Ariosto (vezi *supra*, p. 133). În 1553 şi 1560 au fost publicate două comentarii asupra volumului *Amours* al lui Ronsard, în care se remarcau – de exemplu – împrumuturile pe care poetul le făcuse din Petrarca şi se explicau aluziile sale la mitologia şi filosofia antică. Operele lui Ronsard au fost editate în 1587 de secretarul său, care a anexat şi o biografie a poetului, aşa cum şi operele lui Vergiliu, de pildă, conţineau adesea în prefaţă o biografie. Înainte de sfîrşitul secolului al XVI-lea, în Franţa fuseseră publicate nouă ediţii din *Operele* lui Ronsard. Printre admiratorii săi se numărau olandezi (van der Noot), englezi (Daniel Rogers), germani (Opitz), polonezi (Kochanowski) şi italieni (Speroni)[1].

În Spania au fost publicate două ediţii critice ale operelor poetului Garcilaso de la Vega (în 1574 şi 1580), prima îngrijită de Francisco Sánchez, profesor de retorică la universitatea din Salamanca, iar a doua de poetul Fernando de Herrera. Sánchez a încercat să identifice în personajele cu nume clasice oameni pe care i-a cunoscut Garcilaso şi a menţionat împrumuturile făcute de poet din clasici ca Horaţiu şi Ovidiu, dar şi din italieni, mai ales din Petrarca. De cealaltă parte, Herrera a încercat să aplice terminologia critică a lui Bembo la poezia lui Garcilaso. În Portugalia, Manoel Correa a editat şi comentat *Lusiada* (în 1613). În Anglia, directorul de şcoală Thomas Speght a editat în 1598 operele lui Geoffrey Chaucer, cu rezumatele textelor şi explicaţii

1. Nolhac (1921), pp. 205-235; Maugain (1926).

ale termenilor arhaici sau problematici, impuse de schimbările produse în limba engleză în ultimii două sute de ani.

O diversitate de genuri literare

În literatura europeană, epoca în discuţie a fost una a clasicilor în limbile vulgare într-o mulţime de genuri: epic, liric, comedie, tragedie, satiră, roman (inclusiv roman cavaleresc) şi – nu în ultimul rînd – scrieri neficţionale: istorii, dialoguri, eseuri. De exemplu, s-a reuşit în cele din urmă umplerea golului dintre cronicile scrise după modelul tradiţional medieval în limbile vulgare, cronici foarte vii, dar dezorganizate structural (Giovanni Villani în Florenţa, Jean Froissart în Franţa, Fernão Lopes în Portugalia etc.) şi lucrările de istorie scrise de umanişti în latină, care erau organizate mai coerent, dar erau adesea lipsite de spontaneitatea celor ce le precedaseră.

Un exemplu faimos care ilustrează această tendinţă este *Istoria Italiei* a lui Francesco Guicciardini (care a fost tradusă în franceză, engleză, spaniolă şi olandeză)[1]. Şi scenele de luptă descrise de Guicciardini, şi portretele pe care le face principalilor protagonişti, cum ar fi papa Alexandru al VI-lea şi Lodovico Sforza, dar şi discursurile pe care le pune în gura personajelor de seamă respectă modelele clasice. Accentul pe care îl pune asupra felului în care evenimentele determină rezultate ce nu se dovedesc doar diferite, ci uneori chiar contrare intenţiilor principalilor actanţi aminteşte de ironiile tragice din piesele de teatru ale Greciei antice. Interesul său pentru analize şi explicaţii, exprimat adesea sub forma unor maxime pregnant formulate, aminteşte nu numai de Tucidide şi de Tacitus, ci şi de predecesorul său florentin, Leonardo Bruni. Însă portretele pe care le face Guicciardini personalităţilor individuale cum sînt papii Alexandru al VI-lea sau Iuliu al II-lea sînt mult mai pline de culoare decît cele realizate de Bruni, iar istorisirile sale sînt înviorate de detalii percutante, în stilul lui Villani. De exemplu, la bătălia de la Fornovo, avem

1. Phillips (1977).

descrierea cailor care „se luptă, lovind cu copitele, muşcînd şi izbind, cu nimic mai prejos decît oamenii" (*combattendo co' calci co' morsi con gli urti i cavalli non meno che gli uomini*). Imaginea va fi reluată în opera lui Tasso *Ierusalimul eliberat* (Cîntul 28), unde „fiecare cal se pregăteşte şi el de luptă" (*ogni cavallo in guera anco s'appresta*), precum şi în *Arcadia* lui Sidney (Cartea a III-a, capitolul 7), unde se face referire la faptul că „pînă şi caii, îndîrjiţi de îndîrjirea stăpînilor, au sporit, cu dragostea şi supunerea lor, efectele urii şi împotrivirii".

Operele lui Niccolò Machiavelli (publicate postum, în 1532) au reprezentat contribuţii de seamă la literatura în limbile vulgare, dar şi la dezvoltarea gîndirii politice. În ciuda încercărilor de a le interzice, lucrările scrise de el au atras puternic interesul atît în Italia, cît şi în străinătate. *Discursurile* lui Machiavelli au fost traduse în 1544 în franceză, în anii 1550 în spaniolă, iar în 1588 în latină. *Principele* a fost tradusă în franceză (de două ori în 1553 şi încă o dată în 1571) şi în latină (în 1560), iar *Arta războiului* în engleză (tot în 1560) şi în latină (în 1610). Urmînd calea deschisă de Machiavelli, lucrările despre politică scrise în limbi vulgare au devenit tot mai dese, avînd probabil scopul de a atrage un public din afara spaţiului academic tradiţional. Lucrarea *Sfatul şi sfătuitorii*, scrisă de Fadrique Furió Ceriol în 1559 (publicată mai întîi în spaniolă), şi cea a lui Jean Bodin *Şase cărţi despre politică* (1576, publicată prima dată în franceză) au ajuns repede la cititorii din afara ţărilor de origine ale autorilor. Cartea lui Bodin a fost comentată de critici din Italia, Spania şi Germania şi a fost tradusă în latină şi engleză. Furió Ceriol a fost tradus de două ori în latină şi o dată în poloneză.

Un alt tratat spaniol scris în limba vulgară şi care a avut ecouri mult dincolo de graniţele peninsulei a fost lucrarea medicului Juan Huarte *Analiza simţurilor* (1575), în care se discuta despre diferitele tipuri de abilităţi. Pînă în 1628, cartea lui Huarte fusese tradusă în latină, franceză, engleză şi de două ori în italiană. Ca şi *Anatomia melancoliei* a lui Robert Burton, era o operă atît literară, cît şi de psihologie. Cîţiva ani mai tîrziu, a apărut *Numele lui Hristos* de Luis de León (1583), un studiu de kabbalistică creştină, scris conform modelului lui Reuchlin şi Giorgi (vezi

supra, p. 117). Spre deosebire de aceşti învăţaţi dinaintea lui, Luis de León n-a scris în latină. El a divulgat „secretele" şi „tainele" kabbalei şi ale neoplatonismului în limba sa maternă, spaniola. Nu e de mirare atunci că încercarea lui de a îmbogăţi creştinismul pornind de la tradiţiile evreieşti a atras atenţia Inchiziţiei, mai ales că autorul chiar era de origine evreiască[1].

Scrierile non-ficţionale au luat adesea forma dialogului, o formă literară foarte adecvată lecturilor cu voce tare, care rămăseseră încă o practică larg răspîndită. În Italia, rareori trecea vreun an fără să fie publicat un dialog de o importanţă relativ ridicată, indiferent dacă tema sa era limbajul, pictura, muzica, filosofia sau politica. Cîteva dintre aceste dialoguri italiene au fost traduse în alte limbi, iar în multe locuri din Europa au fost scrise noi dialoguri pe teme dintre cele mai diferite. De exemplu, anonimul *Discurs despre bunăstarea comună*, atribuit umanistului englez Sir Thomas Smith, comenta motivele „decăderii" economiei engleze şi creşterea preţurilor sub forma unei conversaţii dintre un cavaler, un negustor, un doctor în teologie, un fabricant de căciuli şi un fermier sau „gospodar". Aceste dialoguri urmau o diversitate de modele, între care se remarcau cele oferite de Cicero şi Platon. În unele din ele, un profesor îşi expunea concepţia, în vreme ce ascultătorii se mulţumeau cel mai adesea să pună cîteva întrebări. În altele erau prezentate divergenţe serioase de opinii, iar personalităţile vorbitorilor, ca şi ideile lor, erau descrise în portrete pline de viaţă. *Curteanul* lui Castiglione, de exemplu, prezenta dialogul drept „un portret al curţii din Urbino" în care prindeau viaţă personalităţile de seamă ale curţii, de la Gasparo Pallavicino, căruia îi plăcea să tachineze doamnele, pînă la entuziastul neoplatonician Pietro Bembo. Dialogul *Despre pictura antică* al umanistului portughez Francisco de Holanda nu se mărginea să descrie concepţia lui Michelangelo despre artă, ci evoca şi personalitatea artistului, precum şi felul lui aspru şi pasionat de a vorbi[2].

O altă metodă de a face ca informaţiile pe diverse teme să fie mai uşor de asimilat de cititorii care nu erau nici savanţi sau

1. Thompson (1988).
2. Jones-Davies (1984); Ferreras (1985); Burke (1989); Cox (1992).

oameni de litere, nici studenţi era de a le prezenta sub forma unui miscelaneu sau a unei culegeri de discursuri. Dintr-o asemenea tradiţie clasică vin şi eseurile lui Montaigne, „eseuri” în sensul de experimente sau speculaţii, cu toate că ele ajung să se îndepărteze din ce în ce mai mult de modelul lor original[1]. Cartea lui Montaigne a fost tradusă în italiană şi în engleză, a fost elogiată în Germania şi în Spania şi a fost imitată de Francis Bacon, care şi-a publicat primele sale zece eseuri în acest stil în 1597. *Eseurile* lui Bacon s-au bucurat destul de repede de o largă circulaţie pe teritoriul Europei graţie traducerii lor în latină. Dată fiind o asemenea diversitate de genuri literare, va fi necesar – ca şi în cazul picturii şi al sculpturii – să facem o selecţie dură. Următoarea analiză se va concentra – pe rînd – pe trei genuri literare: epopeea, romanul în forma sa incipientă (inclusiv romanul cavaleresc) şi comedia. Vom alege şi cîteva exemple din fiecare.

Epopeea

În mod normal, epopeea era considerată cel mai nobil gen literar. Exemplele de epopei moderne apreciate la superlativ în întreaga Europă erau – iarăşi – italiene. *Orlando Furioso* al lui Ariosto a fost publicat în franceză (1544), spaniolă (1549) şi engleză (1591). *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso s-a bucurat de şi mai mult succes. Au apărut versiuni în latină (1584, 1623), engleză (1594, 1600), franceză (două în 1595 şi o a treia în 1626) şi poloneză (1618). Apariţia spiritului de competiţie era inevitabilă. De exemplu, Edmund Spenser recunoştea că a scris *Faerie Queene* pentru a-l întrece (sau, cum spunea el, pentru „a-l lăsa în urmă”) pe Ariosto. În practică, poeţii epici au urmat o mulţime de modele, italiene sau clasice, iar printre cele clasice nu se numărau doar Vergiliu şi Homer, ci şi Lucan, a cărui *Pharsalia* relata povestea războiului civil din Imperiul Roman. Poemul lui Agrippa D’Aubigné despre războiul civil din Franţa, *Les Tragiques*, avea la origini, desigur, modelul lui Lucan. O mare atracţie o reprezentau şi temele biblice.

1. Schon (1954).

Printre eroii şi eroinele des întîlniţi apăreau Iosif, Iudita şi Estera, iar epopeea creaţiunii scrisă de Du Bartas (vezi *supra*, p. 166) a fost primită cu căldură în diferite părţi ale Europei şi a fost tradusă în latină (de trei ori), în italiană, în engleză şi în germană.

O altă temă des întîlnită a epopeilor era trecutul naţional. *Italia eliberată de goţi* (1547-1548) a lui Trissino, plasată în Evul Mediu timpuriu, semăna cu *Istoria Italiei* a lui Guicciardini şi a fost scrisă cam în aceeaşi perioadă, exprimînd proaspăt apăruta conştiinţă a existenţei Italiei ca un întreg, conştiinţă stimulată de invaziile străine din epocă. De altfel, este limpede că poemul poate fi citit ca o alegorie a invaziilor respective, în ciuda faptului că este dedicat unuia dintre cei mai de seamă invadatori, împăratul Carol al V-lea. Dedicaţia îl încuraja pe Carol să elibereze estul Europei de sub stăpînirea turcească - şi astfel, poate, să lase în pace Italia creştină.

Franciada lui Ronsard, dedicată regelui Carol al IX-lea, se plasa într-un trecut mai îndepărtat decît poemul lui Trissino şi relata istoria întemeierii naţiunii franceze de către Francion, fiul lui Hector din Troia. Ca şi eroul lui Vergiliu din Cartea a VI-a a *Eneidei*, Francion coboară în lumea umbrelor, unde are o viziune profetică a lungului şir de viitori regi ai Franţei. În prefaţă, poetul îşi prezintă foarte limpede ţelul său politic. Epopeea urmăreşte „să aducă slavă casei Franţei" şi în special monarhului din acel moment, Carol al IX-lea, precum şi „virtuţilor sale eroice şi divine" care îl fac pe poet să spere că realizările lui Carol nu vor fi mai prejos decît cele ale înaintaşului său Charlemagne. Ironia sorţii a făcut ca acest monarh să rămînă în memoria oamenilor în primul rînd pentru rolul pe care l-a jucat în măcelărirea protestanţilor francezi cu ocazia Nopţii Sfîntului Bartolomeu (1572). De altfel, poemul lui Ronsard a rămas neterminat.

Tot în 1572, un poet la fel de mare, portughezul Luis de Camões, şi-a publicat *Lusiada*. Titlul acestui poem epic provine de la numele lui Lusus, legendarul întemeietor al Portugaliei, însă poemul în sine nu are ca subiect trecutul îndepărtat. Povestea relatată aici aparţine istoriei recente a Portugaliei. E vorba de expediţiile lui Vasco da Gama. Camões îşi defineşte istorisirea sa epică prin contrast cu „faptele fantastice" („*façanhas fantásticas*")

ale eroilor lui Ariosto, alegînd să urmeze modelul lui Vergiliu. Avantajul autorului portughez este acela că poate să-şi utilizeze propriile experienţe din timpul cît a fost soldat în Orient, adoptînd totodată modelul folosit de Vergiliu pentru descrierea întemeierii unui „nou regat" (*Novo Reino*). Poetul portughez îşi demonstrează inventivitatea cînd se abate în anumite privinţe de la acest model. De exemplu, Camões face cîteva referiri la cultura indiană, referiri bazate pe propria sa experienţă şi care se întind de la sistemul castelor pînă la imaginile ce apar în templele hinduse, pe care poetul le compară cu cele ale zeilor romani şi egipteni.

Concomitent, Vasco da Gama este prezentat ca un nou Aeneas. Descrierea flamurilor sale (ca să luăm un exemplu concret), pe care apar scene din istoria Portugaliei, aminteşte de descrierea pe care o face Vergiliu scutului lui Aeneas. Ca şi la Vergiliu, şi aici profeţiile joacă un rol important. Jupiter îi spune lui Venus că portughezii vor fi învingători din Malacca pînă în China şi din Oceanul Indian pînă la Oceanul Atlantic. La sfîrşitul poemului, nimfa Thetis îi arată lui Vasco da Gama un model al Universului (unul geocentric, în ciuda publicării modelului lui Copernic cu treizeci de ani înainte) şi îi spune că portughezii vor cuceri Brazilia. Ca şi în epopeea lui Vergiliu, se fac referiri la destin şi la imperiu, iar la sfîrşitul poemului Camões îl îndeamnă pe regele Sebastian să se lanseze el însuşi într-o asemenea întreprindere eroică. Ceea ce regele Sebastian a şi făcut peste şase ani. Expediţia sa în Africa de Nord, unde urma să se înfrunte cu musulmanii, va duce la moartea sa în luptă în 1578, la Alcazarkebir.

Exemplul lui Camões ilustrează bine cunoscuta legătură dintre epopei şi frontiere. Motivul existenţei unei astfel de legături este explicat de Sir Philip Sidney în a sa *Defence of Poetry* („Apărarea poeziei"), atunci cînd acesta îşi aminteşte de vizita făcută în ţara care desparte frontierele Imperiului Habsburgic de cele ale Imperiului Otoman. „În Ungaria, am văzut că, la toate ospeţele şi la alte întîlniri asemenea, au obiceiul să cînte cîntece despre valoarea strămoşilor lor, pe care această naţie teribil de războinică le consideră ca fiind printre cele mai bune mijloace de deşteptare a curajului voinicilor." Maghiarul Bálint Balassa, contemporan cu Sidney, a scris un faimos poem „menit a lăuda frontiera",

locul tinerilor viteji, înarmaţi cu „lănci împodobite cu flamuri" şi „săbii bune şi tăioase", călare pe „cai arabi buni", care îşi riscă viaţa „ca să-şi cucerească un bun renume şi o faimă strălucită" în luptă cu turcii[1]. La hotarele Imperiului Otoman, poemele epice militare tradiţionale au supravieţuit mai mult decît în alte părţi ale Europei. Croatul Brne Krnarutić a scris un poem epic despre apărarea cetăţii din Sziget împotriva sultanului otoman Soliman Magnificul. Nobilul maghiar Miklós Zrinyi, strănepotul apărătorului cetăţii de la Sziget, a scris şi el un poem epic pe aceeaşi temă în anii 1640. Şi mai tîrziu, în 1670, polonezul Wacław Potocki a publicat o epopee de acelaşi tip, *Asediul Chocimului*, care are ca subiect un conflict anterior cu turcii, petrecut la începutul secolului al XVII-lea.

Un alt teritoriu de frontieră era Lumea Nouă. O epopee avîndu-l ca subiect pe Columb, *Columbeidos* (1585), scrisă de nobilul roman Giulio Cesare Stella, n-a avut şansa să devină faimoasă, iar expediţiile lui Cortés şi Pizzarro n-au atras, din cîte se pare, atenţia poeţilor. Totuşi, nobilul spaniol Alonso de Ercilla îşi plasează poemul său epic *Araucana* (1569-1590) în spaţiul îndepărtat al viceregatului din Peru, pe care azi îl numim Chile, spaţiu unde a trăit şi a luptat autorul însuşi. *Araucana* descrie rezistenţa pe care au opus-o spaniolilor indigenii, prezentaţi drept nişte barbari „neîmblînziţi", „fără Dumnezeu şi lege" (*sin Dios ni ley*), dar care – pe de altă parte – erau oameni de onoare, viteji, îndrăzneţi şi disciplinaţi. Liderul lor, Caupolicán, este prezentat ca un veritabil om de stat, în vreme ce curajoasele femei araucaniene (cum ar fi Guacolda şi Tegualda) amintesc de eroinele lui Ariosto. În cealaltă tabără, spaniolii sînt uneori acuzaţi de două păcate majore : laşitatea şi lăcomia. Nu trebuie să ne mirăm că prologul autorului încearcă să preîntîmpine o posibilă critică, aceea că ar fi „înclinat cumva să ia apărarea araucanienilor" (*algo inclinado a la parte de los araucanos*)[2].

Epopeea lui Ercilla a mai fost criticată şi pentru îndepărtarea de modelul clasic, iar mai ales pentru absenţa eroului. Cu toate

1. Klaniczay (1977), pp. 47-78.
2. Pastor (1983), pp. 207-275.

acestea, autorul avea în minte exemple şi situaţii din Antichitatea clasică. El îi compară pe araucani cu troienii, face deseori trimiteri la zei antici şi la figuri de seamă din istoria romanilor (Iulius Cezar, Pompei, Marius, Sulla, Augustus şi aşa mai departe) şi imită *Pharsalia* lui Lucan. Descrierea peşterii lui Fiton – ca să dăm un exemplu concret – este o imitaţie a descrierii peşterii lui Erictho din Lucan[1]. Ercilla era conştient şi de modelele italiene pe care le urmează, în special Ariosto, pe care îl menţionează cu numele în poemul său şi pe care îl imită în mai multe rînduri. Totuşi, în vreme ce Ariosto era interesat în egală măsură de iubire şi de război, Ercilla se limitează doar la cea de-a doua temă, aşa cum îşi avertizează cititorii chiar din primele versuri, care inversează începutul lui *Orlando Furioso*: „Nu cînt despre doamne, iubire sau despre purtarea curtenească a cavalerilor înflăcăraţi" (*No las damas, amor, no gentilezas / de cabaleros canto enamorados*).

Araucana a plăcut publicului cititor de spaniolă suficient de mult ca să ajungă pînă în 1632 la a optsprezecea ediţie. În 1619 a apărut o traducere în olandeză, apoi o traducere parţială în engleză, dar în proză, făcută de Sir George Carew, care a luptat sub conducerea contelui de Essex împotriva Spaniei. Numai că în ultimele două cazuri farmecul poemului n-a fost reprezentat de calitatea sa poetică – sau nu numai de aceasta –, ci (şi) de relatarea plină de compasiune a rezistenţei împotriva cuceririi spaniole.

Romanele

După cum am văzut, romanele cavalereşti şi-au păstrat popularitatea la curţile principilor şi principeselor din Renaştere, în ciuda criticilor formulate la adresa lor de umanişti ca Erasmus sau Vives (vezi *supra*, p. 123). Pentru a răspunde la criticile respective şi la altele asemănătoare, genul avea nevoie de unele transformări. O metodă de transformare era modernizarea romanului cavaleresc, ca în cazul multelor continuări la *Amadis de Gaula*, care au introdus referiri la practici şi valori noi. O a doua tehnică de

1. Quint (1993).

transformare era aceea de clasicizare a genului, ca în cazul lui Ariosto, care a scris avînd în minte modelul lui Vergiliu, dar şi faptele lui Roland şi ale altor nobili palatini. O altă metodă de înnoire a genului era aceea de a-l parodia, ca în cazurile lui Rabelais şi Cervantes. În *Gargantua şi Pantagruel*, Rabelais contaminează în mod intenţionat genul acesta literar nobil punîndu-i pe uriaşi în rolul eroilor, nu în cel al ticăloşilor, şi înlocuind căutarea Sfîntului Graal cu căutarea unei butelci. În ceea ce-l priveşte pe Cervantes, romanul său *Don Quijote* pare să fi început ca un anti-roman cavaleresc, după care a dobîndit o viaţă proprie. Ariosto, Rabelais şi Cervantes erau cu toţii buni cunoscători ai culturii populare din vremea lor. Uneori ei şi-au însuşit-o, utilizînd-o în propriile scopuri, iar alteori par să se fi inspirat din ea. Nimic surprinzător : în perioada în discuţie, elitele erau „biculturale". Membrii elitei învăţau de la doicile lor cîntece şi poveşti populare şi se deosebeau de oamenii de rînd nu pentru că ar fi respins cultura populară, ci pentru că îi asociau o alta, tradiţia clasică, pe care o învăţau în şcolile epocii[1].

Apologia genului a fost mai uşor de făcut în cercurile umaniste după descoperirea unor romane antice, în special *Etiopica* scriitorului grec Heliodor, care descria furtuni, naufragii şi tribulaţiile unei perechi de îndrăgostiţi care, în cele din urmă, ajung să rămînă împreună. *Etiopica* a fost tradusă şi publicată în 1547 în franceză, în 1556 în italiană, iar în 1587 în spaniolă şi engleză. Graţie lui Heliodor, romanul a început să fie luat mult mai în serios de criticii umanişti. A ajuns apoi să fie considerat un echivalent în proză al epopeii, gen pe care în cele din urmă l-a şi înlocuit. Noile romane au fost scrise urmînd diverse direcţii date de clasici, inspirîndu-se – de exemplu – din tradiţia poeziei pastorale. Eglogele lui Vergiliu, care descriau iubirea dintre păstori şi păstoriţe, erau foarte admirate şi adesea imitate. Scriitorul italian Jacopo Sannazzaro l-a plasat pe îndrăgostitul suspinînd, de tip petrarchian, în cadrul pastoral şi a introdus poeme în cadrul narativ. Inovaţiile sale au fost primite cu căldură. Romanul său

1. Burke (1978).

Arcadia a fost retipărit de vreo cincizeci de ori în Italia secolului al XVI-lea şi a impus – sau a ilustrat – o modă a peisajelor sălbatice, care ar putea fi pusă în legătură cu moda vilelor, apărută în acelaşi timp. *Arcadia* a inspirat şi ea piese de teatru, dintre care se remarcă *Aminta* lui Tasso şi rivala sa *Il Pastor fido* (*Păstorul credincios*), de Guarini. Guarini a ajuns să rivalizeze cu Petrarca, de vreme ce versurile sale erau puse pe muzică de prestigioşi compozitori de madrigaluri, dintre care se remarcă Luca Marenzio, Giaches Wert şi Claudio Monteverdi. Opera *Orfeo* a lui Monteverdi (ale cărei versuri au fost scrise de poetul Alessandro Striggio) a fost prezentată drept o „legendă pastorală" (*favola pastorale*).

Entuziasmul pentru genul pastoral s-a răspîndit şi în afara Italiei. Piesa lui Guarini a fost tradusă nu doar în franceză şi engleză, ci şi în croată şi cretană. În special în Spania au apărut o serie de scriitori care îl imitau pe Sannazzaro, scriind romane pastorale. *Diana* lui Jorge de Montemayor introduce discuţiile legate de teoriile neoplatonice despre iubire. Continuarea scrisă de Gil Polo, *Diana îndrăgostită*, combină tradiţia pastorală cu teme preluate din Heliodor. În Anglia, *Arcadia* lui Philip Sidney se inspiră din Heliodor, Sannazzaro şi Montemayor, dar face aluzii şi la problemele politice contemporane. În Polonia, *Idilele* lui Szymon Szymonowicz creează un ecotip local al romanului pastoral clasic, introducînd scene din viaţa rurală, printre care unele legate de vrăjitorie şi de strînsul recoltei, precum şi o nuntă.

Opusul complementar al romanului pastoral este ceea ce se numeşte astăzi romanul „picaresc", deoarece eroul sau antieroul său era un vagabond, *pícaro* în spaniolă. Scriitorii spanioli au dominat genul. De exemplu, scrierea anonimă *Lazarillo de Tormes*[1], prezentată sub forma unei autobiografii, a fost retipărită de vreo douăzeci de ori în Spania şi tradusă în cinci limbi. Romanul lui

1. Conform unor cercetări de dată recentă, aparţinînd cercetătoarei spaniole Rosa Navarro Durán, este aproape sigur că autorul faimosului roman picaresc este Alfonso de Valdés, care – printre altele – a studiat la universitatea din Alcalá şi a slujit la curtea regelui Spaniei Carlos al V-lea (n.t.).

Mateo Alemán *Guzmán de Alfarache*, scris tot sub forma unei autobiografii, s-a bucurat de un succes asemănător, avînd parte de aproximativ douăzeci de ediţii între 1599 şi 1604, urmate de traduceri în franceză, italiană, engleză şi germană. Genul nou apărut poate fi considerat o transpunere în formă ficţională a unei tradiţii îndelungate de descrieri moralizatoare ale vicleşugurilor practicate de cerşetori şi de pungaşi, deşi trecerea la naraţiunea la persoana întîi sau la autobiografia ficţională era una semnificativă (vezi *infra*, p. 270), căci prezenta evenimentele, fie şi intermitent, din perspectiva vagabondului[1]. Totuşi, chiar şi aici autorii au urmat modele ale Antichităţii clasice, în special *Măgarul de aur* al lui Apuleius şi *Satyricon*, romanul lui Petronius. Petronius a inspirat şi un alt succes internaţional al epocii : romanul în latină *Argenis*, scris de scoţianul John Barclay, o carte încărcată de aluzii la politica internaţională de la începutul secolului al XVII-lea.

Comediile

Sfîrşitul secolului al XVI-lea a reprezentat o epocă a dezvoltării teatrelor ca instituţii permanente şi a impunerii pieselor de teatru laice în unele părţi ale Europei. La Paris, Hôtel de Bourgogne a fost folosit astfel începînd din anul 1548. În Madrid, Corral de la Cruz şi Corral del Príncipe au fost transformate în săli de teatru, dotate cu cabine de schimb pentru actori şi cu loje pentru spectatorii mai înstăriţi. Oraşe ca Valencia, Sevilla, Valladolid şi Barcelona au urmat curînd exemplul Madridului. În Londra, primul teatru (sau, cum i s-a mai spus , prima „sală de joc") a fost înălţat în anul 1576. La Vicenza, după cum am văzut deja, Palladio a proiectat Teatro Olimpico (inaugurat în 1585 cu o piesă de Sofocle), primul teatru permanent care a fost construit în stil renascentist. Al doilea teatru Globe din Londra, înălţat în 1614, a fost construit într-un stil asemănător, cu o faţadă clasică în spatele scenei.

Printre dramaturgii care s-au folosit de posibilităţile proaspăt apărute se numără multe nume prestigioase, printre care Lope de

1. Rico (1970).

Vega şi Shakespeare. În Franţa, războaiele civile de la sfîrşitul secolului al XVI-lea au restricţionat apariţia teatrelor permanente, dar nu şi a unor dramaturgi talentaţi, cum ar fi Robert Garnier. Portughezii l-au avut pe Francisco Sá de Miranda, a cărui piesă *Străinii* a fost prima comedie în stil clasic scrisă în limba ţării, olandezii pe Gerbrand Bredero, autorul piesei *Spaniolul din Brabant*, iar croaţii pe Marin Držić, cunoscut mai ales prin comedia sa *Unchiul Maroje*[1]. În Polonia, Jan Kochanowski a scris o tragedie despre izbucnirea războiului troian – *Alungarea solilor greci*. În Anglia, printre contemporanii lui Shakespeare se numără mulţi dramaturgi importanţi, cum ar fi Christopher Marlowe, John Webster şi Ben Jonson.

Piesele de teatru scrise de acest grup remarcabil de dramaturgi talentaţi îşi culeg subiectele dintr-o mulţime de surse şi au ca temă istoria recentă (aşa, de exemplu, *Masacrul din Paris* a lui Marlowe), Orientul (*Tamerlan* a aceluiaşi autor) sau Evul Mediu (*Edward al II-lea*, tot de Marlowe). Temele tragice preluate din istoria romană erau extrem de des întîlnite, iar genul urma mai degrabă modelele romane decît pe cele eline – şi în special modelul lui Seneca, în piesele căruia părinţii îşi ucideau copiii, copiii îşi ucideau părinţii şi o serie de personaje (cum ar fi Iocasta sau Fedra) se sinucideau, uneori chiar pe scenă. Totuşi, modelul roman a fost contaminat şi de interesul faţă de tema răzbunării, o temă mai recentă, modernă, precum şi de o perspectivă la modă asupra Italiei, în care italienii apăreau ca specialişti în asasinări, în special prin otrăvire (vezi *infra*, p. 217).

Comedia a urmat şi ea modelele romane. Dramaturgul suab Nicolas Frischlin se plasa în afara canonului prin încercarea lui de a reînvia comedia lui Aristofan, care oferea comentarii asupra problemelor publice, şi nu pe cea a lui Terenţiu sau Plaut, neutri politic. Comediile lui Plaut erau jucate adesea, iar servitorii şireţi, taţii suspicioşi şi tinerii îndrăgostiţi erau personaje puse neîncetat în scenă. De exemplu, fraţii gemeni din *Menaechmi* au inspirat o mulţime de adaptări şi transformări, de la piesa lui

---

1. Kadić (1959).

Ariosto *Suppositi* pînă la *Comedia erorilor* a lui Shakespeare. Plaut era adesea imitat prin filiera lui Ariosto şi a altor autori de comedii din Italia, aşa cum au făcut Sá de Miranda în Portugalia şi Držić în Dalmaţia. Subiectul din *Eunucul* lui Terenţiu a fost transpus de Bredero la Amsterdam în piesa *Micuţa maură*.

Personajul soldatului lăudăros oferă un exemplu neobişnuit de viu atît pentru modurile în care a fost folosită tradiţia clasică, cît şi pentru crearea unor noi ecotipuri. Modelul original a fost Pyrgopolinice din piesa *Miles gloriosus* a lui Plaut, un lăudăros care nu se satură niciodată să povestească ce curajos e el şi cîţi oameni a ucis. Numele său, Pyrgopolinice, „Incendiatorul Cetăţilor", asemenea laudelor stilizate ale personajului, a inspirat multe cópii : Spezzaferro (Sfarmă-Fier), Taillebras (Taie-Braţe), Matamoros (Ucigătorul de Mauri), Roister Doister [aproximativ „Sămînţă de Scandal", n.t.] şi aşa mai departe[1]. Neîndoielnic, popularitatea cucerită de acest personaj comic se datorează în bună măsură numărului mare de soldaţi adevăraţi care au mărşăluit în acea epocă pe drumurile Europei şi i-au jefuit cetăţile. În orice caz, dramaturgii au introdus referinţe concrete şi locale. Reînviatul Pyrgopolinice rostea cel puţin cîteva cuvinte în spaniolă, o reminiscenţă a spaimei şi urii inspirate de armatele spaniole atît în Italia, cît şi în alte ţări. Pe de altă parte, în Veneţia personajul ştia cîteva cuvinte greceşti, creînd astfel un ecotip local şi satirizînd soldaţii vorbitori de greacă aflaţi în solda Republicii Veneţiene. Alături de Pantalone, părintele nătîng, şi Gratiano, profesorul pedant, „Capitano" a devenit una dintre figurile de bază din *commedia dell'arte*, piesă de teatru improvizată în care actorii purtau măşti, un gen care a devenit vizibil (dacă nu cumva a fost chiar inventat) în această perioadă şi pe care actorii ambulanţi din Italia l-au răspîndit în Franţa, Germania, Polonia şi în alte locuri. Ca să te bucuri de asemenea reprezentaţii, nu era nevoie să ştii limba italiană, căci jocurile de mimică erau mult mai importante decît de obicei. Nu e greu să ne imaginăm retorica gesturilor sus-amintitului Capitano.

---

1. Boughner (1954) ; Lazard (1978), pp. 211-243.

Reformele

Teatrul a fost una dintre ţintele principale ale reformatorilor religioşi – Calvin pe de o parte şi San Carlo Borromeo pe de alta. Calvin nu accepta piesele de teatru nici dacă aveau subiecte religioase. În ceea ce-l priveşte pe San Carlo, el considera că acestea reprezentau liturghia diavolului. Continuatorii celor doi reformatori intransigenţi n-au mers întotdeauna atît de departe. Unii au preferat un compromis, un teatru educativ în care formele clasice slujeau unor scopuri creştine.

De exemplu, piesa unui discipol de-al lui Calvin, Théodore Beza, care avea ca subiect sacrificarea lui Isaac de către Avraam, îmbina cu talent povestea biblică şi un model din Antichitatea clasică, cel al sacrificării Ifigeniei de către tatăl ei, Agamemnon, aşa cum apare la Euripide. Un alt calvinist, Jean de la Taille, a scris o piesă despre nebunia lui Saul, care îşi avea originea în tragedia lui Seneca despre nebunia lui Hercule. În şcolile protestante din Germania şi Ţările de Jos, elevii jucau adesea piese de teatru scrise de profesorii lor, în care subiectele biblice erau tratate în stilul lui Terenţiu, preferat lui Plaut deoarece piesele lui erau considerate mai puţin dăunătoare pentru morală şi erau scrise într-o latină mai curată. În ceea ce-i priveşte pe catolici, iezuiţii au fost pionierii pieselor de teatru şcolare pe teme religioase, jucate de obicei în latină. Messina, Viena şi Córdoba au fost printre primele oraşe unde s-au putut vedea asemenea spectacole cu public, la care erau invitaţi părinţii şi membrii elitelor locale.

Aşa cum ne sugerează cazul teatrului, legăturile dintre umanism şi reformele religioase (catolică şi protestantă) nu erau atît de simple pe cît le considerau odinioară istoricii pentru care Renaşterea ar fi luat sfîrşit în jurul anului 1530. Pe de o parte, după cum am văzut deja (pp. 48-50), între valorile creştine şi încercarea de a reînvia Antichitatea păgînă a existat o tensiune permanentă. Pe de altă parte, ne dăm seama că unii dintre participanţii de frunte la Reformă recunoşteau în Renaştere o precursoare a acesteia. Luther a susţinut că Dumnezeu făcuse ca ebraica, elina şi latina să reînvie (prin diaspora grecească, începînd din 1453) în numele adevărului Sfintei Evanghelii şi l-a încurajat pe colegul său



Figura 15 - *Portretul lui Philip Melanchthon* de Lucas Cranach cel Tînăr, Frankfurt. (Copyright © Ursula Edelmann, Städtisch Galerie, Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt.) Cartea din tablou este tratatul despre educaţie al lui Vasile cel Mare din Cezareea, într-o ediţie bilingvă – în elină şi latină.

Melanchthon să predea disciplinele umaniste la universitatea din Wittenberg. În 1517, Ulrich Hutten a publicat tratatul lui Lorenzo Valla despre *Donaţia lui Constantin* pentru a-l folosi ca armă în conflictul dintre Luther şi papă. Înainte de a deveni protestanţi, atît Zwingli, cît şi Calvin făcuseră studii umaniste serioase. De exemplu, Calvin şi-a început cariera intelectuală scriind un comentariu la tratatul lui Seneca despre clemenţă. Deşi era un critic aprig al neoplatonismului profesat în cercul Margaretei de Navarra, Calvin l-a citat totuşi pe Platon în mai multe locuri în cea mai importantă lucrare a sa – *Instituţiile religiei creştine*. Urmaşul său, Beza, l-a elogiat pe Francisc I pentru reînvierea ebraicei, elinei şi latinei, „porţile templului adevăratei religii" (*les portières du temple de la vraie religion*).

În nordul Europei, diaspora protestantă italiană a jucat un rol important nu doar în propagarea Renaşterii, ci şi în asimilarea ei[1]. De exemplu, la Basel, Pietro Perna tipărea lucrări clasice ale Renaşterii. Una dintre ele era *Istoria Italiei* de Guicciardini, în care Perna a reintrodus criticile la adresa papalităţii, care fuseseră eliminate în ediţiile din Italia. În Altdorf, un alt protestant, profesor de drept, pe nume Scipione Gentili, a tradus în latină *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso. La Londra, John Florio, fiul unui protestant italian refugiat aici, şi-a cîştigat existenţa predînd italiana, deşi la ora actuală este cunoscut în primul rînd ca traducător al *Eseurilor* lui Montaigne.

Este adevărat că, începînd cu anii 1530, criticile la adresa păgînismului Antichităţii au devenit tot mai frecvente şi mai radicale. Modificarea de atitudine poate fi ilustrată de destinul lui Lucian. În faza timpurie a Reformei, cînd prioritatea absolută era demolarea pretenţiilor ridicate de Biserica Catolică, tonul ironic utilizat de Lucian era foarte imitat, după cum am văzut deja (p. 119). Totuşi, în faza următoare, Lucian a început să fie din ce în ce mai criticat şi de catolici, şi de protestanţi, din pricina scepticismului său, a blasfemiei şi chiar a „ateismului" (termen utilizat într-un sens mult mai imprecis în secolul al XVI-lea decît în zilele noastre, atunci referindu-se mai degrabă la batjocorirea

1. Tedeschi (1974).

religiei decît la negarea existenţei lui Dumnezeu). Luther şi Calvin s-au numărat printre protestanţii care l-au condamnat pe Lucian. Cîteva dintre textele lui Lucian au fost trecute în anii 1550 în catolicul *Index librorum prohibitorum*, soartă pe care, în 1590, au avut-o toate lucrările lui.

Nu este deloc greu să găsim exemple de atacuri religioase la adresa literaturii laice. Beza s-a căit că în tinereţe scrisese epigrame în latină şi a criticat minciunile poeţilor. Tipograful calvinist Henri Estienne l-a acuzat pe Ronsard de păgînism. În Geneva, Calvin a interzis romanul *Amadis de Gaula*, iar un italian a fost arestat aici în 1576 sub acuzaţia că se referise la exemplarul său din *Orlando Furioso* ca fiind „Noul său Testament". Rabelais, care îl criticase pe Calvin, a devenit ţinta favorită a calviniştilor, iar Calvin însuşi l-a enumerat pe scriitorul francez printre „cîinii mizerabili" care îşi băteau joc de religie. Un puritan englez, Joseph Hall, a denunţat „orgiile alcoolice ale nemernicului de Rabelais", iar un altul, Everard Guilpin, s-a referit la „gura lui spurcată".

În ciuda unor astfel de atacuri, la acea vreme valorile umaniste n-au fost atît respinse cu îndîrjire, cît mai degrabă combinate cu atitudini specifice protestantismului sau Contrareformei. Forţele compromisului sau ale hibridizării s-au dovedit mai puternice decît cele puriste. De exemplu, Melanchthon a făcut apel, ca şi predecesorii săi italieni, la exemplul Părinţilor Bisericii – cum ar fi Vasile din Cezareea –, iar un portret al reformatorului (vezi figura 15) îl arată ţinînd un text pe care Salutati îl utilizase anterior în apărarea scrierilor păgîne (vezi *supra*, p. 49). Poezia a fost apărată de umanistul protestant Philip Sidney prin citarea precedentului reprezentat de Psalmii biblici, pe care i-a şi tradus în engleză împreună cu sora lui, Mary. În mod similar, au apărut parafraze versificate ale psalmilor scrise de Théodore Beza în franceză şi de George Buchanan în latină. Scriitorii importanţi ai Renaşterii erau judecaţi cu ochi de protestant. Criticile lui Petrarca la adresa curţii papale de la Avignon şi subminarea de către Valla a pretenţiei papei de stăpînire asupra Statelor Bisericii au fost interpretate drept dovezi că aceşti autori erau proto-protestanţi. Epopeile poeţilor francezi Du Bartas şi D'Aubigné, care aveau ca subiect crearea Universului, respectiv războaiele religioase din

Franţa, dezvăluiau atît umanismul, cît şi protestantismul autorilor. Un exemplu surprinzător de explicit pentru procesul de armonizare ce se desfăşura atunci este cel al englezului Arthur Golding, care i-a tradus atît pe Calvin, cît şi pe Ovidiu. În traducerea *Metamorfozelor* lui Ovidiu, el a plasat un comentariu la cîteva versuri, susţinînd că epoca de aur la care se referea Ovidiu era perioada de dinaintea căderii omului în păcat.

Umaniştii protestanţi au format o reţea internaţională. Ca să ilustrăm legăturile personale dintre ei, nu avem decît să ne uităm la *Albumul cu prieteni* ţinut de Abraham Ortelius din Anvers, în care sînt incluşi nu numai tovarăşii lui din Ţările de Jos, ci şi italieni (cum era Pietro Bizzari, care a colindat întreaga Europă după ce a fost nevoit să părăsească Italia din motive legate de religie), englezi (ca istoricul William Camden şi magicianul John Dee), francezi (Hubert Languet, un prieten de-al lui Philip Sidney) şi personaje din Europa Centrală şi de Est (silezianul Johannes Crato şi maghiarul Andreas Dudith).

Corespondenţa lui Lipsius, care a locuit în oraşul calvinist Leiden şi în Leuven, oraş al Contrareformei, acoperă ambele lumi, catolică şi protestantă, de la Lisabona la Lvov. Pe partea catolică, Lipsius ţinea legătura cu învăţaţii iezuiţi Martin Delrio şi Antonio Possevino, cu magistratul francez Jacques-Auguste de Thou, cu nobilul polonez Jan Zamojski şi cu poetul spaniol Francisco de Quevedo. Printre corespondenţii săi protestanţi se numărau nobilul danez Henrik Rantzau, profesorul universitar german Nathan Chytraeus, învăţatul francez Isaac Casaubon şi scriitorul maghiar János Rimay. Corespondenţa lui Lipsius ilustrează forţa comunităţii umaniste a oamenilor de litere cu mai multă putere decît o face chiar corespondenţa lui Erasmus.

La fel ca şi protestanţii, reformatorii catolici au fost în egală măsură fascinaţi şi oripilaţi de cultura Renaşterii. Îi oripilau caracterul imoral şi împrumuturile din Antichitatea „păgînă", inclusiv amănuntele legate de utilizarea unui vocabular clasicizant. De exemplu, Castiglione şi Montaigne au fost amîndoi criticaţi pentru că au folosit termenul păgîn „soartă" (după latinescul *fortuna*) în loc de echivalentul său creştin, „providenţă". O serie de texte renascentiste au fost trecute în diversele *Indexuri de cărţi interzise*.

Gargantua şi Pantagruel a fost anatemizată de Sorbona (adică de Facultatea de Teologie a Universităţii din Paris) în anul 1544. *Indexul de cărţi interzise* elaborat în Spania în 1559 includea *Decameronul* lui Boccaccio, *Colocviile* şi *Elogiul nebuniei* ale lui Erasmus, precum şi dialogul *Mercurio y Charón*. O versiune ulterioară a *Indexului* spaniol conţinea şi *Eseurile* lui Montaigne. Printre cărţile condamnate de *Indexul* portughez din 1581 se numărau *Utopia* şi *Orlando Furioso*. Pe de altă parte, iezuitul italian Roberto Bellarmino a luat apărarea măreţului trio florentin format din Dante, Petrarca şi Boccaccio, considerîndu-i buni catolici, iar un personaj de mare anvergură, adică însuşi Marele Inchizitor (Michele Ghislieri, devenit ulterior papa Pius al V-lea), s-a pronunţat în apărarea epopeii *Orlando Furioso* a lui Ariosto.

Pentru un studiu de caz asupra acestei ambivalenţe, am putea lua romanul picaresc *Lazarillo de Tormes*. Interzis în 1559, adică la cinci ani după publicare, romanul a reapărut într-o formă cenzurată sub titlul de *Lazarillo castigado* (1573), versiune utilizată pentru traducerea italiană din 1622 şi din care erau eliminate pasajele anticlericale, eroul fiind transformat din călugăr în medic. Totuşi, istorisirea a fost republicată în forma ei originală în două ţări catolice : Italia (1587, 1597) şi sudul Olandei (1595, 1602).

O ambivalenţă similară poate fi observată în raporturile dintre reformatorii catolici şi artele vizuale. Pe latura negativă, *Îndrumările pentru arhitecţi* (1577) scrise de San Carlo Borromeo criticau bisericile circulare pentru că semănau cu „templele idolilor". În 1582, Bartolommeo Ammannati, sculptorul care a realizat fîntîna arteziană a lui Neptun din Florenţa, şi-a mărturisit greşelile într-o scrisoare adresată colegilor săi, prin care îşi cerea iertare pentru că păcătuise în faţa lui Dumnezeu şi stîrnise gînduri rele în privitori „făcînd multe din personajele mele complet goale şi neacoperite" (*facendo molte mie figure del tutto ignude e scoperte*). Pe latura pozitivă, bisericile proiectate de Palladio la Veneţia şi de Pellegrino Tibaldi (care lucra pentru Borromeo) la Milano combinau tradiţia clasică cu idealurile reformatoare. Palladio fusese la Conciliul de la Trento împreună cu protectorul său, Daniele Barbaro, iar construcţiile bisericeşti pe care le-a făcut, în special San Giorgio Maggiore şi Redentore, cu interioarele lor de un alb strălucitor, par să simbolizeze

purificarea Bisericii. Apoi, măreţul palat-mausoleu Escorial al regelui Filip al II-lea este un exemplu încîntător pentru arhitectura Contrareformei, la fel de grav şi de auster cum şi-l va fi dorit San Carlo şi în concordanţă cu estetica Sfîntului Augustin (dacă nu cumva chiar inspirat de ea), dar folosind totodată şi forme clasice.

Într-un mod similar, cu ajutorul Antichităţii creştine a Sfinţilor Părinţi ai Bisericii, a fost creată o sinteză între valorile umanismului şi cele ale Contrareformei sau, în orice caz, o combinaţie între cele două. Sinteza respectivă ar putea fi ilustrată cu ajutorul colegiilor iezuite de după 1550[1]. S-a spus de multe ori că iezuiţii n-au făcut altceva decît să folosească formele Renaşterii, respingînd sau ignorînd conţinutul lor. Acum, cînd epoca lui Bruni şi Valla este considerată a fi mai degrabă una de umanism creştin decît păgîn, acest contrast şi-a pierdut mult din validitate. Ignaţiu de Loyola n-a fost nici măcar primul care, într-o scrisoare din 1555, recomanda ca Antichitatea păgînă să fie tratată aşa cum poporul lui Israel a tratat „acele prăzi din Egipt" (*questi spogli de Egipto* ; vezi *supra*, p. 50). Oricum, liderul unui ordin care pînă în 1626 înfiinţase nu mai puţin de 444 de colegii exercita o influenţă mult mai puternică în Europa decît (să zicem) Salutati sau Ficino. Cicero şi Quintilian, Vergiliu şi – într-o formă cenzurată – Ovidiu erau prezenţi în mare măsură în programele acestor colegii, al căror obiect îl constituiau în mod explicit *studia humanitatis*[2].

Rolul jucat de iezuiţi în răspîndirea arhitecturii Renaşterii şi în propagarea umanismului a fost extrem de important în special în zona de periferie, în oraşe ca Braunsberg (Braniewo), Vilnius (Wilno), Kolozsvár (Cluj) sau Lvov (Lwów), unde iezuiţii au înfiinţat colegii în această perioadă. De exemplu, biserica Sfîntul Cazimir din Vilnius a avut ca model biserica Gesú din Roma. Ca lider religios, Ignaţiu de Loyola a fost uneori comparat cu Calvin. Indiferent care ar fi meritele acestei paralele, importanţa iezuiţilor în ceea ce priveşte receptarea Renaşterii poate fi comparată fără teamă cu cea a protestanţilor italieni.

1. Dainville (1978) ; Mészaros (1981).
2. Dainville (1978), pp. 168-170, 186-189.

Aristocratizarea artelor

Adaptarea conştientă la noile contexte a ideilor şi formelor clasice sau italienizante este extrem de evidentă în cazul Reformei şi al Contrareformei. Mai puţin vizibile, dar la fel de relevante pentru istoria Renaşterii sînt efectele schimbărilor sociale din perioada în discuţie. Principii continuă să joace un rol semnificativ. Aşa cum am văzut deja, patronajul civic n-a dispărut complet. Oricum, foarte importanţi în perioada aceasta sînt nobilii - bărbaţi şi, într-o măsură tot mai ridicată, şi femei -, care nu mai sînt doar protectori ai artelor, ci şi scriitori. Iată motivul care ne permite să vorbim de „aristocratizarea" Renaşterii. Ca şi în capitolele anterioare, ar putea fi util să discutăm baza socială a mişcării din perspectiva spaţiilor de manifestare - adică, în cazul de faţă, curţile regale, oraşele şi conacele de la ţară.

Curţile habsburgice au jucat şi acum un rol important. De exemplu, Filip al II-lea n-a comandat doar construirea Escorialului, ci s-a interesat şi de pictori dintre cei mai diferiţi, de la Tizian pînă la Hieronymus Bosch, deşi creaţia lui El Greco nu s-a dovedit a fi pe gustul său[1]. Împăratul Rudolf al II-lea este cunoscut mai ales pentru fascinaţia sa faţă de filosofia naturală şi faţă de ştiinţele oculte, dar preocupările sale intelectuale erau mult mai cuprinzătoare. A lucrat el însuşi ca orfevru, a oferit artiştilor titluri nobiliare şi a numit o serie de poeţi laureaţi. Ca şi Francisc I, s-a folosit de poziţia pe care o deţinea pentru a pretinde cadouri pentru colecţia sa. În Praga, împăratul Rudolf domnea peste o curte cosmopolită, care includea artişti italieni (precum Giuseppe Arcimboldo), germani (cum ar fi Bartholomaeus Spranger) şi din Ţările de Jos (ca sculptorul Adriaen de Vries şi pictorul peisagist Roelant Savery), precum şi pe umanistul maghiar Johannes Sambucus, poetul ceh Simon Lomnický, compozitorul ceh Kryštof Harant şi compozitorul sloven Jacobus Gallus. Se pare că diverşii membri ai acestui cerc se stimulau unii pe alţii în creaţie. Graţie patronajului

1. Checa (1992).

lui Rudolf, Praga a devenit unul dintre centrele artistice cele mai prestigioase ale Europei, cel puţin vreme de cîţiva ani[1].

De altfel, la acea vreme curţile regale de la periferia Europei dobîndeau tot mai multă importanţă. De exemplu, regele João al III-lea al Portugaliei, care primise o educaţie umanistă, a invitat umanişti la curtea sa şi l-a numit pe João de Barros istoricul oficial al Imperiului Portughez în Indii. După cum am văzut, tot el l-a trimis şi pe artistul Francisco de Holanda să studieze la Roma. În Polonia, Zygmunt August al II-lea a fost protectorul lui Łukasz Górnicki, care i-a dedicat regelui lucrarea sa *Curteanul polonez*, şi al muzicianului Valentin Bakfark, dar nu şi al lui Jan Kochanowski (aşa cum spera poetul amintit). În Scandinavia, regii Frederick al II-lea şi Christian al IV-lea ai Danemarcei, Erik al XIV-lea şi Johan al III-lea ai Suediei au fost cu toţii interesaţi de noua cultură de sorginte italiană. De exemplu, Christian al IV-lea era pasionat de arhitectură, iar Inigo Jones a lucrat pentru el înainte de a fi angajat de familia regală Stuart. Regele Christian era şi protectorul unui număr de muzicieni, printre care şi compozitorul englez Jonh Dowland, care nu izbutise să obţină un post la curtea regală engleză[2].

În cazul oraşelor, schimbarea cea mai izbitoare produsă în aceşti ani este ascensiunea teatrului comercial. Am discutat deja despre dezvoltarea dramaturgiei în mai multe părţi ale Europei. Ea era legată de dezvoltarea teatrelor ca instituţii, fapt care le permitea actorilor să se aşeze undeva şi să nu-şi mai petreacă viaţa mutîndu-se dintr-un loc în altul. La baza unor astfel de schimbări stăteau creşterea populaţiei şi tendinţa de migraţie a populaţiei din zonele rurale spre oraşe. După ce s-a depăşit un anumit prag critic (poate o sută de mii de locuitori, poate ceva mai puţin), companiile de actori au avut posibilitatea să-şi cîştige existenţa prezentînd aceleaşi piese – cel puţin cîteva zile în şir – în faţa unor publicuri diferite din acelaşi oraş.

Aşa cum am văzut (p. 149), comenzile pentru construirea unor clădiri de interes public au continuat. Patronajul oraşelor

1. Evans (1973); Kaufmann (1985); Fuciková (1988).
2. Skovgaard (1973); Christensen (1988); Heiberg (1988).

asupra şcolilor umaniste şi-a menţinut importanţa, un exemplu faimos fiind academia lui Sturm de la Strasbourg (1538), care a reprezentat un model pentru crearea multor alte instituţii[1]. Pe de altă parte, se pare că umanismul civic începea să decadă. În Italia, restaurarea republicii florentine, petrecută în 1527, nu a durat prea mult. În Germania, relevanţa politică şi culturală a aşa-numitelor oraşe „libere" ca Nürnberg sau Augsburg devenea tot mai redusă, cu toate că familia Fugger din Augsburg şi-a continuat activitatea de mecenat artistic. Geneva lui Calvin era un oraş-stat independent, dar – aşa cum am văzut – Calvin nu se număra printre prietenii umaniştilor. Independenţa Anversului a fost nimicită în 1585, cînd forţele spaniole au recucerit oraşul. În afară de Veneţia, idealurile umanismului cetăţenesc au supravieţuit numai în Republica Olandeză, creată în timpul revoltei împotriva împăratului Filip al II-lea, şi s-au manifestat în arhitectură, pictură, tapiserie, ba chiar şi în decorarea corăbiilor şi, bineînţeles, în textele scrise. Tratatul lui Stevin *Burgerlick Leven* (1590) definea concret viaţa politică, viaţa urbană şi traiul civilizat, conceptul său central fiind acela de „civilitate" (*Burgerlicheyt*). *Elogiu Haarlemului*, lucrarea lui Samuel Ampzing din 1628, era echivalentul olandez al panegiricului făcut de Bruni Florenţei cu aproape două secole mai înainte[2].

Oricum, poziţia oraşelor şi a orăşenilor, care fusese foarte importantă în fazele timpurii ale Renaşterii, era acum ameninţată de un proces social ce se putea observa în mai multe părţi ale Europei, din Spania pînă în Polonia, numit uneori „refeudalizare" – restabilirea dominaţiei aristocraţiei rurale în sfera culturii, economiei şi politicii[3]. Termenul utilizat aici va fi cel de „aristocratizare", pe care l-am ales pentru a evita sugestia că participarea sporită a aristocraţiei la mişcarea renascentistă a fost, în esenţă, rezultatul schimbărilor economice şi politice.

Procesul acesta de aristocratizare s-a desfăşurat pe două coordonate. Nobilii nu se manifestau doar ca protectori ai artelor, ci şi

1. Simon (1966); Schindling (1977); Huppert (1984).
2. Bièvre (1988).
3. Antal (1948); Yates (1957), p. 108.

ca scriitori şi mai ales ca poeţi. În ciuda exemplului oferit de împăratul Rudolf al II-lea, mulţi dintre ei considerau că activitatea artistică manuală – cum ar fi pictura sau sculptura – era sub demnitatea lor. Publicarea unei cărţi putea fi în egală măsură o sursă de stigmatizare şi de marcă socială, de vreme ce era asociată cu profitul. Pe de altă parte însă, circulaţia poemelor în manuscris prin mîinile unor cititori respectabili era o activitate compatibilă cu valorile aristocratice. Aşa cum am văzut, ne plasăm într-o perioadă bogată în nobili-poeţi şi în special în poeţi-soldaţi. În Spania îl avem pe Garcilaso de la Vega, care a fost ucis la Nisa în timpul războiului dintre Franţa şi Spania, şi pe Alfonso Ercilla, care a luptat în Chile. În Portugalia îl găsim pe Luis de Camões, care a fost militar în Orientul Îndepărtat. În Ungaria se afla Bálint Balassa, care a luptat împotriva turcilor şi a fost ucis de o ghiulea la asediul cetăţii Esztergom. Anglia îl avea pe Sir Philip Sidney, care şi-a găsit moartea la Zutphen, în timp ce lupta în tabăra celor din Ţările de Jos răsculaţi împotriva împăratului Filip al Spaniei.

Ronsard şi Kochanowski nu au luat armele în mîini, dar au trăit viaţa unor nobili de ţară. Kochanowski s-a retras pe domeniul său de la Czarnolas („Pădurea Neagră") după ce speranţele de a beneficia de patronajul curţii regale i-au fost spulberate. În Franţa, Anglia, Polonia şi în alte părţi ale Europei, viaţa de relaxare studioasă sau *otium* a fost asociată nu numai cu spaţiul rural, ca în vilele de la Veneto, ci şi cu respingerea sau chiar criticarea curţilor regale. Entuziasmul manifestat la nivel internaţional pentru scrierile pastorale, în care nobilii jucau rolul păstorilor, devine mult mai uşor de înţeles dacă e plasat într-un asemenea context.

Dintre exemplele date, unele ţin mai degrabă de mica nobilime decît de aristocraţie în sensul strict al termenului, dar contrastul cu secolele anterioare rămîne izbitor. De exemplu, în Franţa, statutul social al poeţilor Pleiadei era mult mai înalt decît al poeţilor dinaintea lor, aşa-numiţii *rhétoriqueurs*[1]. Pe lîngă poeţi,

---

1. Weber (1956), pp. 63-106.

am mai putea adăuga şi exemplul eseiştilor Michel de Montaigne şi Francis Bacon.

În ceea ce priveşte patronajul aristocratic, el se manifestă cu claritate în multe părţi ale Europei şi ne deplasează atenţia de la curţile regale şi de la oraşe spre domeniile de la ţară. Nu ne-ar fi greu să găsim şi alte exemple asemănătoare celor de mai jos. În Franţa, cîteva dintre cele mai nobile familii – cum ar fi Guise sau Montmorency – au fost protectoare active ale artei şi arhitecturii în stil nou. În Scandinavia, Henrik Rantzau, guvernatorul Holsteinului, a construit sau a reconstruit nu mai puţin de douăzeci şi cinci de case şi a strîns peste şase mii de cărţi, inclusiv lucrări ale lui Vitruviu, Serlio şi Du Cerceau, care stau mărturie pentru interesul manifestat de el faţă de stilul arhitectural clasic. Prieten de-al lui Tycho Brahe (care a stat în casa lui de la Wandsbek) şi corespondent de-al lui Lipsius, Rantzau a scris el însuşi versuri în latină şi cărţi de istorie, genealogie, călătorii, tratament, vise şi astrologie, iar patronajul său a fost comparat cu cel al lui Lorenzo de Medici[1]. De altfel, în epoca sa acţionau mult mai mulţi Lorenzo decît la sfîrşitul secolului al XV-lea.

De exemplu, în cazul Renaşterii cehe, un alt prieten al lui Tycho, Peter Vok din Rožmberk, împreună cu fratele său, Vilém, au jucat un rol esenţial. Cei doi fraţi erau mari colecţionari de cărţi, protectori ai muzicienilor şi alchimiştilor şi proprietari ai unui palat în Praga şi ai unui şir de conace de ţară din sudul Boemiei, cum ar fi Kratochvile şi Třeboň[2]. În cazul Poloniei, dacă e să alegem un exemplu grăitor, îl avem pe cancelarul Jan Zamojski. Cancelarul, care studiase la universitatea din Padova, a fost protectorul muzicianului Valentin Bakfark şi al poeţilor Klonowic, Szymonowic şi Kochanowski. Ultimul dintre ei a scris *Alungarea solilor greci* cu ocazia căsătoriei lui Zamojski cu Krystina Radziwiłł. Zamojski a fost şi întemeietorul oraşului Zamość, care a fost proiectat pentru el de un arhitect italian, Bernardo Morando, şi era gîndit să cuprindă trei mii de locuitori, o biserică, trei pieţe, trei porţi şi o casă pentru întîlnirile academiei lui Zamojski.

1. Walde (1932); Steinmetz (1991).
2. Evans (1973), pp. 140-143, 212-215.

Oraşul Zamość reprezintă un caz extrem de control aristocratic într-o regiune în care marile domenii şi oraşele particulare erau o caracteristică obişnuită a peisajului, însă şi în Europa Occidentală avem o epocă a aristocraţilor protectori ai artelor. De exemplu, în Spania trăia Don Diego Hurtado de Mendoza, care în anii 1520 a locuit în Italia. Vara, Don Diego era soldat, dar pe timpul iernii, cînd perioada de campanii se încheia, era student la universităţile din Roma şi Siena. În perioada în care a fost ambasadorul Spaniei la Veneţia, el a studiat elina în timpul liber, l-a angajat pe Tizian să-i facă portretul şi a creat o bibliotecă de calitate cu volume renascentiste. Printre protejaţii săi se numărau Vasari şi arhitectul Jacopo Sansovino[1]. În Anglia, Robert Dudley, conte de Leicester, era un important protector al literaţilor, după cum o atestă sutele de cărţi ce-i sînt dedicate. El a fost cel care – de exemplu – l-a sprijinit pe Edmund Spenser, ca şi pe traducătorii John Florio şi Thomas Blundeville, care i-au dedicat contelui traducerile unor texte italiene despre arta echitaţiei şi cea a istoriei. În biblioteca acestui conte existau lucrări de Erasmus, Machiavelli şi de neoplatonicianul Leone Ebreo. Dudley era interesat şi de arta italiană, despre care se ştie că a discutat cu un diplomat italian[2].

Ne-am putea aştepta ca în anii Contrareformei patronajul ecleziastic să intre în declin, dar din perioada respectivă ne-au rămas două exemple spectaculoase, cele ale cardinalilor Farnese şi Granvelle. Alessandro Farnese a trăit cu patruzeci de ani mai mult decît papa care l-a numit în funcţie (bunicul său, Paul al III-lea) şi a supravieţuit sub autoritatea papei Sixtus al V-lea, cînd climatul cultural s-a schimbat foarte mult. Dacă e să luăm de bune spusele unor învăţaţi, cardinalul Farnese a fost cel mai important protector al artelor din vremea sa, deşi Michelangelo pretinde (conform afirmaţiei lui Francisco de Holanda) că acesta „habar n-avea de pictură". În orice caz, Farnese avea sfătuitori buni, printre care şi pe istoricul Paolo Giovio, care l-au convins să-l angajeze pe Vasari

1. González Palencia şi Mele (1943).
2. Rosenberg (1955).

să decoreze sala de audienţe din palatul său. Tot în acest palat, la o conversaţie de după cină, Vasari a fost încurajat să scrie *Vieţile* sale. Farnese mai era şi colecţionar de cărţi, manuscrise, sculpturi în marmură şi medalii. Cupa Farnese (Tazza Farnese), un obiect de artă străvechi, şi Orologhionul Farnese, manuscris decorat de pictorul croat Giulio Clovio, au primit numele fostului lor proprietar, iar pe faţada bisericii Gesù din Roma stă scris cu majuscule numele său, atestîndu-i calitatea de ctitor al acestei celebre clădiri[1].

Cardinalul Granvelle a jucat un rol aproape la fel de important ca şi Farnese. A fost unul din miniştrii de seamă ai regelui Filip al II-lea şi l-a angajat pe umanistul Justus Lipsius ca secretar personal, luîndu-l cu el în Italia. L-a încurajat pe Plantin să tipărească volume ale învăţaţilor italieni. Îi plăceau cărţile legate artistic şi a fost pictat de Tizian cu un astfel de volum în mînă. Cît de mare era entuziasmul lui Granvelle pentru colecţii se poate vedea dintr-o scrisoare de-a sa către Primaticcio, referitoare la o statuie antică reprezentînd un Antinous, pe care el şi-o dorea „oricît ar costa" (*quoy qu'il couste*). A comandat lucrări şi artiştilor italieni, şi celor nordici, printre ei numărîndu-se Tizian, Antonis Mor, care a pictat portretul cardinalului (vezi figura 16), şi sculptorul Giambologna. Tot el a construit şi un palat în stil italian la Bruxelles, una dintre primele construcţii de acest fel din Ţările de Jos. Gravorul Hieronymus *Cock* i-a dedicat un volum acestui „mecena al tuturor artelor frumoase".

Scrisorile lui Granvelle ne lasă cu impresia că, deşi cardinalul provenea dintr-o familie recent înnobilată, el îşi îndreptase atenţia asupra artelor nu atît pentru a-şi cîştiga un anumit statut social, cît pentru plăcerea oferită de ele, pentru eliberarea de grijile specifice unui om de stat. Ca şi în politică, şi în artă Granvelle ştia ce vrea. Cînd i-a comandat lui Tizian un portret al lui Hristos, i-a scris : „În primul rînd, vreau ca faţa lui să fie frumoasă, blîndă şi delicată, aşa cum tu ştii bine s-o faci (*sopra tutto vorrei che avesse la faccia bella, dolce e delicata tanto quanto la sapete fare*)[2].

1. Riebesell (1989); Robertson (1992).
2. Picquard (1947-1948, 1951); Durme (1953), pp. 337-357.

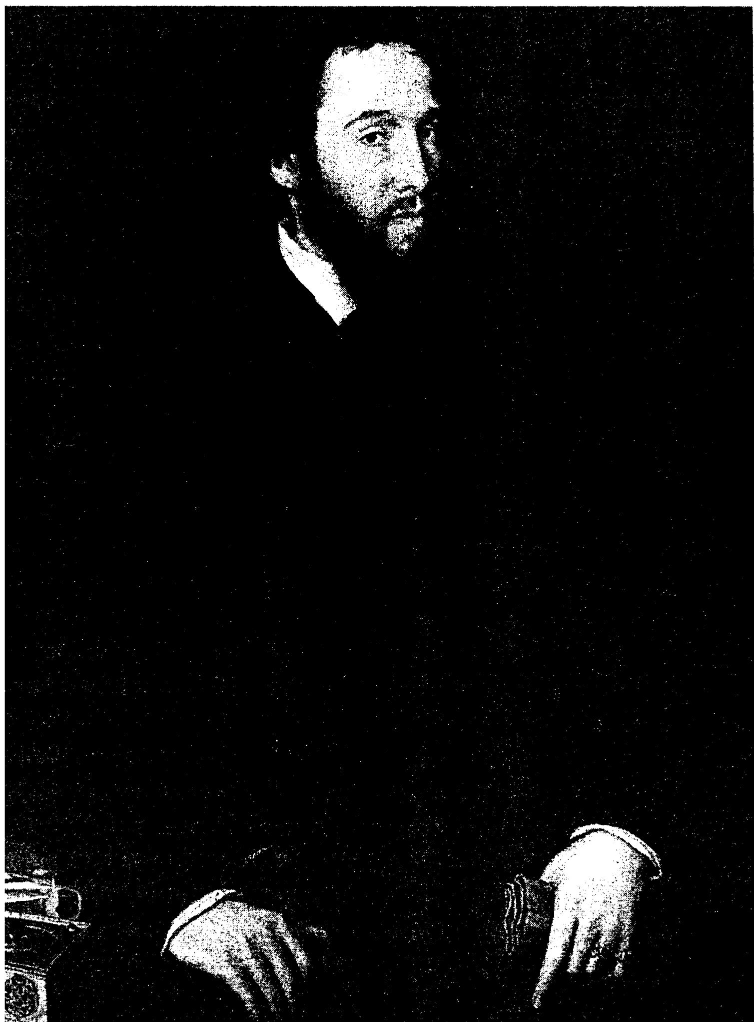


Figura 16 – Antonis Mor – Portretul cardinalului Anton Perrenot de Granvelle (copyright © Kunsthistorisches Museum, Viena).

Un alt ministru de seamă al epocii, englezul William Cecil, idicat la rangul de lord Burghley pentru serviciile aduse reginei Elizabeth, a fost de asemenea un protector al arhitecturii şi al

erudiţiei, din motive similare cu cele ale lui Granvelle (deşi, din cîte se pare, englezul era mai puţin interesat de pictură). Casa lui de la Theobalds ar putea fi chiar prima din Anglia făcută după un model italian. O fîntînă arteziană plasată în curte a fost ornamentată cu figurile lui Venus şi Cupidon, iar şemineul din Salonul Mare cu o Venus şi un Vulcan din bronz. Interesul arătat de Cecil pentru detaliile de construcţie se vede limpede din corespondenţa lui: cu zidarul său, care îi cerea schiţe, cu finanţistul Thomas Gresham, cu care discuta despre posibilitatea aducerii unei loggii de piatră din Ţările de Jos, sau cu ambasadorul Angliei în Franţa, cînd instrucţiunile politice erau întrerupte de rugămintea de a căuta „o carte de arhitectură... pe care am văzut-o la Sir Thomas Smith acasă"[1].

Conform unei biografii din epocă, Cecil „iubea fără rezerve erudiţia şi pe erudiţi", iar „relaxarea şi-o găsea în primul rînd în cărţile lui". A dat bani pentru şcoli. Se spunea că umblă tot timpul cu lucrarea lui Cicero *De officiis* după el. Cecil era interesat în special de istorie, geografie şi astrologie. A fost protectorul istoricului William Camden, iar Arthur Golding i-a dedicat traducerea sa la un text de Leonardo Bruni despre invazia goţilor în Italia. A comandat hărţi din Franţa, iar în salonul său de la Theobalds pusese să i se picteze imagini din diverse oraşe europene. Tavanul din Salonul Mare era pictat cu semnele zodiacale, iar aceleaşi semne erau folosite uneori ca un cod (ducele de Parma era Berbecul, Maurice de Nassau era Geamănul şi aşa mai departe).

Aristocratizarea Renaşterii a implicat şi femeile. Ascensiunea limbilor vulgare a redus obstacolele existente în calea femeilor scriitoare din Italia, Franţa, Anglia, Ţările de Jos şi, poate, pretutindeni în Europa. Urmarea a fost în primul rînd o explozie de poezie atît de puternică, încît n-am greşi prea mult dacă am vorbi de o „feminizare" a Renaşterii de la acest moment, nu doar de o aristocratizare a fenomenului, mai ales dacă luăm în considerare rolul jucat de femei în „domesticirea" mişcării. Poziţia femeilor în cadrul Renaşterii a devenit mai puţin periferică decît înainte. Două antologii italiene de la mijlocul

1. Summerson (1953), pp. 46 şi urm.; Summerson (1959).

secolului al XVI-lea apărute la casa editorială veneţiană a lui Giolito au fost dedicate în întregime operelor literare scrise de femei. Prima se numea *Epistolele mai multor doamne onorabile* (1548), o sută optzeci şi una în total, deşi au existat unele îndoieli legate de autenticitatea cîtorva dintre aceste scrisori. A doua antologie, *Versuri diverse ale unor femei nobile şi talentate* (1559), includea cincizeci şi trei de autoare[1]. Majoritatea femeilor incluse aici erau de viţă nobilă. Una dintre cele mai cunoscute scriitoare ale vremii, poeta Vittoria Colonna, era marchiză, în timp ce partenera ei de corespondenţă Margareta de Navarra, care a scris poezii, piese de teatru şi o culegere de povestiri, *Heptameronul*, era sora regelui Francisc I.

După cum am văzut deja (vezi *supra*, p. 104), în perioada Renaşterii timpurii, doamnele din aristocraţie acţionaseră ca protectoare ale artelor. Această tradiţie a continuat. Pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea, la Poitiers, Madeleine Des Roches şi fiica ei, Catherine, organizau un salon unde se citeau poeme şi se discuta despre iubirea platonică, la fel ca în Urbino, oraşul Elisabettei Gonzaga şi al lui Baldassare Castiglione[2]. Două exemple faimoase de protectoare ale artelor din Anglia sînt Bess of Hardwick şi Mary Sidney. Elizabeth Talbot, văduva contelui de Shrewsbury, e mai cunoscută sub numele de Bess of Hardwick, deoarece ea a pus să se construiască Hardwick Hall (plasînd pe creasta zidului iniţialele sale, ES, în stilul cardinalului Farnese). S-a sugerat şi că inovaţiile în proiectare au fost uşurate de faptul că din partea unei femei nu era de aşteptat să fie la fel de ospitalieră cum o cerea modelul tradiţional al generozităţii nemăsurate[3].

Sora lui Philip Sidney, Mary, a devenit contesă de Pembroke şi stăpîna unui alt domeniu important, cel de la Wilton, în Wilthshire. Ea a tradus *Triumful morţii*, opera lui Petrarca, tragedia *Marc Antoniu* a lui Robert Garnier, *Discursul* umanistului francez Philippe Mornay şi, împreună cu fratele ei, *Psalmii* biblici. A redactat apoi lucrarea lui Philip Sidney, *Arcadia*, în

1. Dionisotti (1967), pp. 237-239 ; Piéjus (1982).
2. Keating (1941), pp. 49-69.
3. Friedman (1989a), p. 103.

vederea publicării ei. Traducerile din Garnier şi Mornay au fost publicate în 1592, în cazul unei femei traducerea fiind considerată o activitate mai respectabilă decît publicarea propriilor creaţii. Mary, care era cunoscută în epocă drept „o a doua Minerva", a continuat ceea ce începuse fratele său, luîndu-i sub protecţia ei pe poeţii Edmund Spenser şi Samuel Daniel şi încurajîndu-l şi pe Nicholas Breton, care a comparat-o cu ducesa de Urbino din epoca lui Castiglione şi a *Curteanului* său[1].

În Spania, Franţa şi Anglia, doamnele din aristocraţie încurajau traducerea cărţii lui Castiglione. Traducerea în spaniolă, făcută de Juan Boscán, a fost realizată la „comanda" - după cum spune traducătorul - Gerónimei Palova de Almogáver. Existenţa unui manuscris cu traducerea în franceză a cărţii a III-a din *Curteanul*, unde subiectul central al discuţiei este doamna casei, sugerează o iniţiativă feminină, poate chiar a Margaretei de Navarra. În Anglia, traducerea lui Sir Thomas Hoby a fost făcută la cererea marchizei de Northampton, Elizabeth Parr[2].

Preocupările umaniste ale unui număr mare de doamne sînt bine atestate în epocă. Astfel de preocupări nu erau complet noi, însă se pare că acum ele sînt acceptate mai uşor de bărbaţi. În secolul al XV-lea, Isotta Nogarola şi Cassandra Fedele au fost luate peste picior, una de către Guarino, iar cealaltă de Poliziano, pentru că încercaseră să participe şi ele la schimbul de scrisori care avea loc în mod obişnuit între umanişti[3]. Pe de altă parte, nobila franţuzoaică Marie de Gournay a primit un răspuns mai călduros atît de la Montaigne, cît şi de la Lipsius, atunci cînd le-a scris celor doi. Fiicele umaniştilor primeau o educaţie deosebită. Fiica lui Antonio Nebrija a predat retorica la universitatea din Alcalà. Bembo s-a ocupat îndeaproape de studiile fiicei sale, iar Thomas Morus a fost profesorul fiicei lui, Margaret, ulterior Margaret Roper. Magdalene, fiica tipografului erudit Cristophe Plantin, citea şpalturile tatălui ei în latină, elină, ebraică, caldeeană şi siriacă.

1. Waller (1979); Lamb (1982, 1990).
2. Burke (1995a), pp. 148-150.
3. Grafton şi Jardine (1986), pp. 38, 51.

Un al doilea grup de femei care aveau acces la educaţia de tip umanist erau cele din rîndurile nobilimii, de la principese pînă la soţiile micilor nobili. Înainte de a urca pe tron, regina Elizabeth I a primit o bună educaţie umanistă de la Roger Ascham. Alte cîteva exemple de pe teritoriul Angliei ne vor dovedi că umanismul se răspîndise printre aristocrate. Lady Jane Grey, al cărei sînge regal a costat-o viaţa, a fost văzută citind dialogul lui Platon *Phaedon* în greacă, în original. Mildred Cooke, a doua soţie a lui William Cecil, a fost comparată de Ascham cu Lady Jane şi a fost descrisă drept cea mai erudită femeie din Anglia. De fapt, patru dintre surorile Cooke împărtăşeau aceleaşi preocupări. Mildred l-a tradus pe predicatorul grec Ioan Chrysostomul (Sfîntul Ioan Gură-de-Aur). Anne, soţia lui Sir Nicholas Bacon (şi mama lui Francis), l-a tradus pe protestantul italian Bernardo Ochino. Surorile mai mici, Elizabeth şi Katharine, au compus epitafuri, unul din genurile literare în care (ca şi în cazul poeziei lirice, al scrisorilor şi al traducerilor) bărbaţii acceptau cu mai multă uşurinţă autori femei[1].

În mod normal, prin intermediul bibliotecilor ne e greu să reconstituim zonele de interes ale femeilor, de vreme ce cărţile aveau înscrise pe ele numele soţilor lor. Henrik Rantzau, care a trecut şi numele soţiei lui, Christina von Halle, pe *ex libris*-urile sale, a fost un caz neobişnuit[2]. Dovezile descoperite în cele cîteva biblioteci care înregistrează ca proprietari nume de femei sprijină imaginea existenţei unui număr tot mai ridicat de doamne din aristocraţia din afara Italiei care luau în serios lucrările scrise şi ideile din ele. De exemplu, Maria a Ungariei avea în biblioteca ei un număr din ceea ce am putea numi texte importante ale Renaşterii, şi nu doar texte în italiană, cum ar fi lucrări de Castiglione, Machiavelli şi Serlio, ci şi operele lui Erasmus în latină, precum şi o serie de lucrări de istorie[3]. Caterina de Medici avea şi ea o bibliotecă valoroasă, care ne dezvăluie interesul său pentru geografie. Biblioteca reginei Mary a Scoţiei, care ştia latină, puţină

1. Lamb (1985); Warnicke (1988).
2. Steinmetz (1991), p. 134.
3. Lemaire (1996).

elină, precum şi patru limbi moderne şi care scria poeme în franceză, reflectă interese diverse faţă de umanism (Biondo, Erasmus, Vives) şi literatura în limbile vulgare (şi nu doar obişnuitele texte de Ariosto şi Bembo, ci şi lucrări de Du Bellay, Rabelais şi Ronsard).

Aceeaşi perioadă ne oferă mărturii substanţiale referitoare la interesul femeilor faţă de alte arte, precum şi la implicarea unor doamne ce nu aparţineau aristocraţiei în cultura Renaşterii. Regina Mary a Scoţiei desena, cînta din gură şi din alăută. În 1580, în Ferrara exista un grup de cîntăreţe, *concerto delle dame*, din care făcea parte şi aristocrata Tarquinia Molza. Printre actriţe o găsim pe Isabella Andreini, din Compagnia dei Gelosi, care juca în piese de teatru la curtea Florenţei şi la cea a Franţei. Laura Terracina a fost, probabil, prima femeie critic literar. Dürer a cumpărat o lucrare a unei femei care făcea anluminuri şi a afirmat că „e o mare minune cînd o femeie obişnuită e capabilă să lucreze aşa de bine"[1]. În ciuda atitudinii sale superioare, în vremea aceea existau cîteva pictoriţe bine cunoscute, printre care merită menţionate Catherine van Hemessen (figura 17) în Ţările de Jos, Levina Teerlinc în Anglia sau Sofonisba Anguissola şi Lavinia Fontana în Italia. Catherine a devenit doamnă de curte a reginei Maria a Ungariei, Levina (fiica unui artist din Flandra ce realiza anluminuri) doamnă de curte a reginei Elizabeth, în vreme ce Sofonisba a ajuns doamnă de onoare a reginei Spaniei. Lavinia a urmat alt traseu, cîştigîndu-şi traiul de pe urma portretelor şi picturilor religioase pe care le făcea, iar soţul ei i-a devenit agent. Şi mai neobişnuit este cazul Annei Coxcie, fiica unui sculptor flamand, care a urmat aceeaşi carieră ca şi tatăl ei.

Au existat două curtezane veneţiene vestite pentru poeziile lor : Gaspara Stampa, cunoscută şi sub numele de „noua Sapho", şi Veronica Franco, care se angaja în dueluri poetice cu bărbaţii. Stampa era şi cîntăreaţă din gură, la fel ca şi sora ei, Cassandra[2]. La Roma, Tullia d'Aragona ocupa o poziţie asemănătoare. În Lyon, printre femeile ce scriau poezie se număra şi Louise Labé, fiica unui neguţător, ale cărei versuri erau adresate doamnelor

1. Citat în Meiss (1967), p. 362.
2. Feldman (1995), pp. 104-108.



Figura 17 – Catherine van Hemessen – *Autoportret*, 1548.
(Copyright © Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum;
foto Martin Buhler.)

din oraşul ei. Anna Bijns, directoare de şcoală în Anvers, a izbutit să fie acceptată într-unul din cluburile literare sau „sălile de retorică" (*Rederijkerkamers*) unde se creau poeme şi piese de

teatru. În acelaşi oraş exista o şcoală pentru fete numită „Laurul”, condusă de un umanist.

Au existat şi unele femei care şi-au utilizat talentele literare pentru a critica societatea care le limita şansele de afirmare. Atunci cînd – de exemplu – Louise Labé şi-a dedicat scrierile lui Mademoiselle Clémence de Bourges, ea i-a criticat pe bărbaţi pentru nedreptatea pe care le-o făceau femeilor interzicîndu-le accesul la educaţie şi a remarcat că, în sfîrşit, „legile aspre ale bărbaţilor nu le mai împiedică pe femei să se dedice şi ele învăţăturii” (*les sévères lois des hommes n'empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines*). În Veneţia au existat două femei care au scris pe aceeaşi temă. Lucrarea Lucreziei Marinella, *Nobleţea şi desăvîrşirea femeilor*, a fost publicată în 1591, iar *Meritele doamnelor*, de Modesta Pozzo (un exemplu reuşit de dialog renascentist), a apărut în 1600. În Franţa, *Egalitatea femeilor cu bărbaţii*, text scris de Marie de Gournay, datează din 1622[1].

Libertatea de a scrie şi mai ales de a publica de care se bucurau femeile nu trebuie totuşi exagerată. Textele unor femei care astăzi sînt faimoase – cum ar fi Gaspara Stampa şi Pernette Du Guillet – au fost publicate abia după moartea autoarelor. În ciuda acestui fapt, publicarea în timpul vieţii lor a mai multor cărţi scrise de femei a reprezentat o schimbare semnificativă în epocă. În Italia, pe lîngă antologiile despre care am discutat deja (vezi p. 205), Vittoria Colonna şi-a publicat poemele în 1538, iar Tullia d'Aragona pe ale ei, laolaltă cu un dialog, în 1547; Laura Terracina şi-a publicat poemele în 1548, ca şi un discurs despre Ariosto în 1550 (ambele la Giolito din Veneţia); Laura Battiferri şi-a publicat poemele în 1560, iar Veronica Franco în 1576, publicîndu-şi şi corespondenţa în 1580; Isabella Andreini şi-a publicat romanul pastoral *Mirtillo* în 1594, iar Lucrezia Marinella a publicat o apologie a femeilor, scrisă de ea, în 1591. În afara Italiei, exemplele sînt mai greu de găsit, dar Anna Bijns şi-a publicat şi ea poemele în trei volume – în 1528, 1548 şi 1567 –,

1. Jordan (1990), pp. 173-177; Rosenthal (1992).

Louise Labé şi-a publicat scrierile în 1555, iar Mary Sidney a publicat două traduceri în 1592.

Ca să rezumăm, Renaşterea tîrzie a fost perioada în care mişcarea a fost acceptată pe cea mai largă scară, atît din punct de vedere social, cît şi geografic. Un număr mare de grupuri dintre cele mai diverse au preluat şi au adaptat ideile şi formele care anterior atrăseseră relativ puţini oameni. Aceasta este şi perioada în care mişcarea pătrunde cel mai profund în viaţa socială. Subiectul capitolului următor este exact acest proces de „domesticire" sau autohtonizare a Renaşterii.

5. Domesticirea Renaşterii

„Renaştere" este un termen percutant, dar şi ambiguu. Pentru unii istorici el semnifică un eveniment, pentru alţii, o perioadă, iar pentru un al treilea grup – o mişcare. Problemele pe care le ridică descrierea unui fenomen care a durat cîteva secole ca fiind un simplu eveniment au fost prezentate mai sus (vezi p. 131). Să folosim termenul pentru a descrie o perioadă, aşa cum a făcut Burckhardt în cazul Italiei, este practic imposibil atunci cînd scrii despre întreg continentul european. Dacă am încerca să descriem toate tendinţele contrastante şi conflictuale existente, termenul ar căpăta un caracter atît de vag, încît ar deveni inutil. O definiţie mai strictă, cea a Renaşterii ca mişcare conştientă de sine, acceptată de Gombrich şi de alţii, este mult mai utilă şi, în ansamblu, de ea ne-am şi folosit pe parcursul lucrării de faţă.

Totuşi, şi această concepţie are dezavantajele ei. Ceea ce a început în secolul al XIV-lea ca o mişcare a unui grup restrîns de italieni s-a modificat mult pe parcursul răspîndirii în alte ţări şi în interiorul altor grupuri sociale. Ceea ce fusese iniţial un proces de inovaţie conştientă a devenit treptat o parte a practicii cotidiene şi a obişnuinţelor de gîndire, afectînd mentalităţile, cultura materială şi chiar trupul uman, după cum vom vedea mai jos (vezi pp. 233 şi urm.). În capitolul de faţă ne vom concentra asupra convingerilor nerostite şi asupra modificării stilurilor de viaţă.

Nu este prea uşor să stabilim cine sînt cei ale căror convingeri şi stiluri de viaţă au fost afectate de Renaştere în perioada în discuţie. Cu cîteva excepţii, în afara oraşelor Florenţa şi Veneţia avem foarte puţine mărturii despre efectul mişcării asupra altor grupuri sociale în afara anumitor tipuri de meşteşugari, cum ar fi

zidarii şi dulgherii. Una dintre cele mai remarcabile excepţii este înregistrarea în arhivele judiciare a unei piese de teatru jucate în satul Aspra, de lîngă Roma, în timpul carnavalului din 1574, „o piesă de teatru veche şi tipărită", după cum o descrie un martor; este vorba despre o piesă pastorală cu nimfe şi păstori, jucată de un pantofar, un olar şi cîţiva ţărani care, după cum afirmau ei, ştiau să scrie şi să citească, „dar nu prea mult"[1]. Alăturate acestui document, portretele pe care le face Shakespeare în *Visul unei nopţi de vară* lui Fundulea, ţesătorul care îl joacă pe îndrăgostitul Pyram, şi lui Flaut, cîrpaciul de foale care o joacă pe Thisbe, nu mai par atît de nerealiste pe cît păreau odinioară. Numai că astfel de mărturii sînt rare. În consecinţă, paginile care urmează se vor concentra asupra nobilimii şi a clerului, dar vor face şi cîteva trimiteri la lumea avocaţilor, a medicilor, a negustorilor şi a soţiilor acestora. Deşi grupul pe care îl vom studia este unul restrîns din punct de vedere social, el va fi extins din punct de vedere geografic. Revenim astfel la o temă recurentă a cărţii, cea a europenizării Europei.

Ideea istoriei vieţii cotidiene – *Alltagsgeschichte*, cum i se spune în germană – nu este una nouă, dar a stîrnit un interes tot mai ridicat în ultimii treizeci-patruzeci de ani şi constituie o parte componentă a tendinţei de a scrie istoria pornind de jos în sus. Ea a fost utilizată adesea mai mult sau mai puţin independent de alte tipuri de istorie. Totuşi, în paginile următoare accentul va cădea pe interacţiunea dintre mişcarea de înnoire culturală şi structurile vieţii cotidiene din diferite părţi ale Europei. Această interacţiune va fi descrisă şi analizată din perspectiva receptării, a opoziţiei, a hibridizării şi a ceea ce în titlul capitolului de faţă a fost numit „domesticire", dar nu în sensul de „îmblînzire" a Renaşterii, ci în sensul pătrunderii acesteia în viaţa domestică şi cotidiană. Termenul cel mai potrivit ar fi cel german, *Veralltäglichung*, un termen ce poate fi tradus prin „domesticire", „cotidianizare" sau „rutinizare", trei cuvinte care – fiecare în parte – privilegiază aspecte diferite ale unui proces extrem de complex şi care sînt la fel de relevante în capitolul de faţă.

1. Cohen şi Cohen (1993), pp. 243-277.

Va fi imposibil să evităm termenul de „modă”, în sensul de preocupări care n-au durat mai mult de cîţiva ani sau, în cel mai bun caz, cîteva decenii. Oricum, consecinţele pe termen lung ale combinaţiei dintre entuziasmul pentru Antichitate şi pentru Italia sînt mult mai importante. Istoricul olandez Johan Huizinga a scris un eseu faimos despre idealurile istorice ale vieţii umane[1]. Capitolul de faţă va studia procesul transpunerii unui astfel de ideal, cel al „omului Renaşterii” (fie el bărbat sau femeie), în practica vieţii cotidiene. Cel puţin cîţiva dintre participanţii la unele din practicile pe care le vom descrie aici au pus în aplicare în mod conştient acest ideal cultural.

Multe din exemplele următoare vor proveni din Renaşterea tîrzie, faza în care noile forme şi idei nu numai că ajung la gradul cel mai ridicat de răspîndire geografică şi socială, ci pătrund şi în mai multe domenii de activitate decît înainte. În epoca respectivă, pînă şi conceptul de Renaştere se modifică. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, cei care susţineau că trăiesc într-o epocă nouă ajunseseră să folosească drept argumente nu doar reînvierea Antichităţii clasice, ci şi inventarea tiparului şi a prafului de puşcă, precum şi descoperirea Lumii Noi. Ca exemple îi putem menţiona pe medicul francez Jean Fernel, al cărui tratat despre cauzele ascunse a apărut în 1548, şi pe umanistul german Christophorus Mylaeus, care a publicat în 1551 o carte despre scrierea istoriei. Fernel descrie „această epocă a noastră” ca fiind remarcabilă datorită reînvierii vorbirii frumoase, a filosofiei, muzicii, geometriei, picturii, arhitecturii şi sculpturii, datorită inventării armelor de foc şi a tiparului, precum şi datorită expediţiilor de explorare, în special cele ce se îndreptau spre Lumea Nouă. În ceea ce-l priveşte pe Mylaeus, el menţionează reînvierea culturii eline, inventarea armelor de foc şi a tiparniţei „în Germania”, descoperirea Americii şi opera unor pictori ca Michelangelo şi Dürer.

1. Huizinga (1915).

Italofilia şi italofobia

Aşa cum am văzut, în multe părţi ale Europei cultura italiană a devenit ceva de bun-gust în cercurile de la curţile regale. De pildă, în Polonia, tendinţa respectivă pare să fi fost declanşată în 1518, o dată cu sosirea reginei Bona Sforza. Piotr Tomicki, episcopul Cracoviei, era poreclit „Italianul" din pricina a ceea ce un membru al cercului său descria ca fiind „nostalgia lui copleşitoare" pentru Italia. Entuziasmul polonezilor faţă de Italia pare să fi ajuns la apogeu pe la mijlocul secolului al XVI-lea. Un entuziasm similar se naşte în Transilvania o generaţie mai tîrziu, atunci cînd Isabella (fiica reginei Bona) devine regină-mamă. Italienizarea curţii regale pare să fi atins punctul maxim în Franţa şi Polonia cam în aceeaşi perioadă, cu alte cuvinte în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în vremea Caterinei de Medici, a lui Henric de Anjou (care a fost pentru scurtă vreme rege al Poloniei, înainte de a deveni Henric al III-lea al Franţei) şi a lui Ştefan Bathory[1]. În Anglia, dacă pornim de la dezbaterea asupra subiectului, curentul pare să fi ajuns la apogeu puţin mai tîrziu, spre sfîrşitul domniei reginei Elizabeth.

Italia era considerată un model atît în artă, cît şi în viaţa obişnuită. Un galez care ştia bine italiană, William Thomas, a declarat în 1549 că „naţiunea italiană... pare să aibă în zilele noastre o cultură civică mult mai înfloritoare decît orice altă naţiune". Tot aşa, clericul italian Beccadelli i-a spus unui prieten din Ragusa (azi Dubrovnik) să-şi trimită fiul „să se rafineze în Italia" (*per affinarsi in Italia*)[2]. Ne-ar fi foarte uşor să găsim nenumărate alte exemple ale acestei italofilii, dar – pe de altă parte – ar fi inutil, de vreme ce atitudinea amintită a fost ilustrată în aproape fiecare capitol al cărţii de faţă.

Oricum, tocmai succesul pe care l-au avut în afara graniţelor ţării moravurile şi modele venite din Italia a dus la sfîrşitul secolului al XVI-lea la un curent contrar, anti-italian, vizibil din

1. Backvis (1958-1960); Barycz (1967); Boucher (1986), pp. 97-125.
2. Torbarina (1931), p. 52.

Anglia şi Franţa pînă în Ungaria şi Polonia. În secolul al XVI-lea, italofobia a coexistat şi a interacţionat cu italofilia, la fel cum, în a doua jumătate a secolului XX, dragostea şi ura faţă de cultura americană au coexistat şi au interacţionat – uneori chiar la aceiaşi indivizi – în Europa şi în alte părţi ale lumii.

O anumită doză de ostilitate din partea celorlalţi europeni faţă de Italia era deja tradiţională, ca reacţie împotriva impozitelor papale, a bancherilor lombarzi sau a dreptului roman. Ascensiunea protestantismului a sporit suspiciunea faţă de Italia, căminul papalităţii. Tot în perioada aceasta, ostilitatea şi suspiciunea au crescut şi mai mult, ca reacţie la ceea ce ar putea fi numit „imperialismul cultural" al italienilor, adică la invazia artefactelor, practicilor şi ideilor provenite de la ei, ca să nu mai pomenim de convingerea italienilor că toţi ceilalţi europeni nu erau decît nişte barbari. Reacţia de respingere faţă de Italia nu a fost atît una naţionalistă (deşi, pe termen lung, a stimulat dezvoltarea conştiinţei naţionale), cît una generată de sentimentul de inferioritate culturală. Apoi, aceste reacţii ostile mai trebuie asociate şi cu reevaluarea Evului Mediu, despre care am discutat anterior (vezi pp. 160-161).

Astfel, umanistul suedez Olaus Magnus s-a arătat critic faţă de sudicii „moi". O cronică maghiară îl ataca pe Sigismund al Transilvaniei pentru „adulaţia" sa faţă de italieni. Scriitorul polonez Marcin Bielski considera că vizitele în Italia sînt o cauză a efeminării şi a poftei de lux. În adaptarea realizată de Łukasz Górnicki după *Curteanul* lui Castiglione, ce transpune totul într-un cadru polonez, unul dintre personaje primeşte rolul de apărător al tradiţiilor locale şi de adversar a tot ce e italian. În Germania, umanistul Konrad Celtis pretindea că „luxul italian ne corupe" (*Nos italicus luxus corrupit*). În Germania, propoziţia „un german italienizat este dracul în carne şi oase" (*Tedesco Italianato, Diabolo incarnato*) a devenit proverb.

O expresie similară, „Inglese italianato, diavolo incarnato", a devenit proverb în Anglia. În cartea sa *Învăţătorul*, umanistul protestant Roger Ascham i-a criticat pe englezii „italienizaţi" care îi preferau pe Petrarca, Boccaccio şi Cicero în locul Bibliei. Într-o lucrare cu titlul şocant *Maimuţa engleză* (1558), autorul

asociază Italia cu linguşirea, viclenia şi vanitatea şi acuză coruperea englezilor care încercau să se „italienizeze". În piesa lui Shakespeare *Richard al II-lea*, ducele de York acuză „trufaşa Italie,/ Ale cărei maniere naţia noastră înapoiată/ Le tot schimonoseşte, imitîndu-le slugarnic" (Actul II, scena 1). Sentimentul exprimat aici este ambivalent: respingerea faţă de ceea ce e străin se combină cu dispreţul de sine.

În Franţa, criticile la adresa Italiei şi în special a francezului italienizat, *françois ytaliqué*, au fost extrem de puternice[1]. Este epoca în care zicerea *dissimuler comme un Italien*, „să fii făţarnic ca un italian", este la ordinea zilei. Joachim Du Bellay a satirizat tipul de francez care se întoarce din vizita lui în străinătate cu gesturile, hainele şi limbajul (*De gestes et d'habits, de port et de langage*) italienizate. Într-unul din poemele sale, el denunţă un fenomen bine cunoscut şi în zilele noastre – admiraţia pentru tot ce e exotic şi dispreţul pentru propria cultură: „Să-i lauzi pe străini şi să-i dispreţuieşti pe francezi" (*Louer les étrangers, les Français mépriser*). Tipograful calvinist Henri Estienne respingea în special ceea ce el numea „italienizarea" limbii franceze, pentru care arunca vina pe războaiele din Italia şi pe curtea regală, cu „jargonul" ei special.

Teama de Italia era uneori exprimată prin metafora otrăvii, metaforă utilizată de doi gentlemani protestanţi, François de La Noue, care a scris despre „otrăvurile dulci" (*douces poisons*) ale Italiei, şi Agrippa d'Aubigné, care s-a referit la „veninul florentin" (*venin florentin*). Gabriel Harvey, prietenul lui Spenser, care era considerat el însuşi de unii englezi pe jumătate „prea" italian, l-a acuzat pe Machiavelli că ar fi un „politician otrăvitor", pe Aretino ca fiind un „desfrînat otrăvitor", iar pe Pomponazzi că ar fi un „filosof otrăvitor". Unii străini vedeau în Italia tărîmul otrăvii chiar în sens literal, în parte datorită poveştii relatate de Guicciardini în a sa istorie a Italiei, despre papa Alexandru al VI-lea care a băut din greşeală o cupă cu otravă pe care el însuşi o pregătise pentru unul dintre cardinalii săi. Sîntem aşadar tentaţi să vedem imaginea de mai sus ca fiind una simbolică şi să considerăm că

1. Sozzi (1972).

italofobia a fost o mişcare de purificare, o reacţie împotriva unei supradoze de cultură străină.

Din toate aceste conflicte legate de cultura italiană şi, în egală măsură, de cultura clasică a Antichităţii a rezultat o sinteză sau, în orice caz, un compromis ori o combinaţie care a afectat atît traiul de zi cu zi, cît şi artele. Pentru o analiză mai detaliată a diferitelor domenii din viaţa cotidiană a epocii, ar putea fi util să delimităm trei zone largi de interes : cultura materială, practicile şi mentalităţile.

Cultura materială

Dacă începem cu aspectele materiale a ceea ce am putea numi „eleganţa Renaşterii", cu inserarea obiectelor în noile stiluri de viaţă, cel mai adecvat început în cercetarea domesticirii ar fi studierea casei şi a obiectelor casnice. Construcţia unei case era un exemplu de risipă uimitoare, care ducea uneori la ruina financiară a comanditarului, dar însemna şi o investiţie, constituind atît un simbol al statutului şi al puterii proprietarului, cît şi mijlocul de a le cîştiga[1]. În acelaşi timp, construirea unei case conform noului stil era un simbol al participării la reînvierea Antichităţii. Stilul arhitectural reprezenta o metaforă a stilului de viaţă.

Din acest motiv, pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea, dacă nu mai înainte, arhitectura a devenit o afacere prea importantă ca să fie lăsată pe mîinile arhitecţilor, şi cu atît mai puţin pe mîinile meşterilor zidari. I-am amintit deja pe Tycho Brahe şi William Cecil printre nobilii care au arătat un interes personal puternic pentru construirea propriilor locuinţe (vezi pp. 147 şi 202). Astfel de constructori amatori, care s-au folosit de cărţile lui Serlio sau de alte tratate de arhitectură, nu erau nişte cazuri neobişnuite în epocă. De exemplu, Sir John Thynne a jucat un rol important în proiectarea imensei sale case de la Longleat, în Wiltshire, iar Francis Bacon a avut un rol la fel de important în construirea locuinţei sale de la Verulam. Sir Thomas Smith, un pasionat de

1. Stone (1965), pp. 549-555 ; *cf.* Girouard (1966).

arhitectură din epoca elisabetană, avea nici mai mult, nici mai puţin decît şase ediţii din Vitruviu. S-ar putea ca pentru mulţi cititori ilustraţiile din lucrările lui Vitruviu, Serlio şi din alte tratate de arhitectură să fi fost mai importante decît textul, de vreme ce acestea le prezentau potenţialilor clienţi o serie de modele de porţi, uşi, ferestre, cămine şi tavane (vezi figura 22).

Mulţi nobili europeni, fie ei francezi, englezi, germani, boemi, polonezi sau scandinavi, locuiau în castele sau în conace la ţară. În vreme ce semenii lor din Italia locuiau la oraş şi se retrăgeau la vilele lor numai vara, nobilii respectivi făceau invers. Pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea, reducerea necesităţii de a fortifica aceste conace, fenomen apărut în multe părţi ale continentului, a coincis cu descoperirea formelor clasice şi a dus la apariţia casei de la ţară specifice Renaşterii. Prin urmare, era de aşteptat ca ecotipurile locale să se dezvolte în funcţie de materialul de construcţie din zonă şi de necesităţile sociale ale proprietarului. Membrii nobilimii rurale din diferite părţi ale Europei aveau nevoie de alte tipuri de locuinţe decît patricienii italieni, fiindcă traiul lor de fiecare zi era diferit. Distanţa socială dintre nobili şi lucrătorii de la ferme era şi ea diferită, ca şi distanţa concretă, spaţială, de la conac pînă la sat. În unele locuri, printre care şi Anglia, în secolul al XVI-lea salonul mare era încă o necesitate, fiindcă acolo se serveau mesele pentru slujitori sau pentru membrii clientelei. Cînd familiile nobile s-au retras încetul cu încetul din salon spre „camera de primire”, acţiunea lor exprima nevoia de intimitate, care era mai mare – sau, în orice caz, mai vizibilă – în Anglia decît în Italia[1].

Strălucirea Italiei este demonstrată de hotărîrea de a adopta un stil italian în ciuda climatului nordic. Ironia face că astfel se ignora sfatul lui Vitruviu referitor la necesitatea de a adapta clădirile la condiţiile locale. Un exemplu spectaculos este moda loggiilor deschise la casele de la ţară din Anglia, modă ce apare la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Loggiile în stil italian erau utilizate ca spaţiu pentru luarea mesei, pentru plimbări şi pentru amplasarea statuilor şi au fost construite pentru William Cecil

1. Girouard (1978).

(la conacele Theobalds şi Burghley), pentru prietenul său Sir Thomas Smith (Hill Hall, în Essex), pentru Bess of Hardwick şi pentru fiul lui Cecil, Robert (conacul Hatfield)[1]. Eseul lui Bacon „Despre construcţii" recomanda construirea unei „galerii deschise, pe piloni, pentru a profita de perspectiva şi prospeţimea grădinii".

Generaţiile următoare s-au arătat nemulţumite de moda respectivă. În lucrarea sa *Elemente de arhitectură* (1624), Sir Henry Wotton observa că „ospitalitatea naturală a Angliei" făcea ca bucătăria şi cămara să fie mai importante decît în Italia. O generaţie mai tîrziu, în tratatul său *Despre construcţii*, Roger North îl critica pe Inigo Jones, observînd că „a fost ceva obişnuit la italieni şi prost imitat în Anglia de cîţiva *fond surveyors* [arhitecţi proşti] să se amplaseze porticul în casă, aşa cum îl vedem la Greenwich, la conacul reginei... În Italia, aşa ceva este potrivit şi folositor, fiindcă reduce arşiţa şi blochează lumina soarelui, care sînt dăunătoare... Noi avem, în general, prea mult aer şi prea puţină căldură, prin urmare nu avem nevoie să distrugem un şir de încăperi ca să îl obţinem pe cel dintîi şi să o reducem pe cea de-a doua". În secolul al XVIII-lea, poetul Alexander Pope încă îi mai ironiza pe entuziaştii care erau „mîndri să răcească la o uşă veneţiană". Conform unei discuţii franţuzeşti anonime despre recentele creşteri de preţuri din epocă, numită *Discurs asupra cauzelor scumpirii* (*Discours sur les causes de l'extresme cherté*, 1586), una din cauzele inflaţiei era noul, „exageratul şi trufaşul stil de construcţie" (*cette excessive et superbe façon de bastir*), cu alte cuvinte, ridicarea de construcţii în stil clasic, cu galerii, porticuri, balustrade, frize, cornişe, capiteluri şi tot restul.

Cu toate acestea, stilul italienizant s-a răspîndit nu numai de la un palat la altul şi de la un conac la altul, ci şi printre casele relativ modeste din oraşe. Printre modelele populare în ultimul caz se numără casele unor artişti italieni ca Mantegna, Rafael, Giulio Romano, Vasari şi Zuccaro. Vasari, de pildă, şi-a pictat casa de la Arezzo cu ilustraţii din istoriile despre artişti, în vreme

1. Henderson (1995).

ce casa din Florenţa îi era decorată cu alegorii ale artelor şi portrete în medalion ale unor artişti celebri.

În Nürnberg, patricianul Sebald Schreyer, unul dintre prietenii umanistului Konrad Celtis, şi-a decorat casa de pe Burgstrasse cu imaginile lui Orfeu, Apollo şi ale muzelor. În Amsterdam, bancherul frizian Pompejus Occo avea pe Kalverstraat o casă cu decoraţiuni interioare şi obiecte de mobilier atît de luxoase, încît locuinţa era cunoscută sub numele de „Paradisul". În Anvers, negustorul Niclaes Jongelinck l-a angajat pe artistul Frans Floris să-i decoreze casa cu o pictură reprezentînd muncile lui Hercule. Casa lui Floris era ea însăşi o reclamă a profesiei sale, avînd o faţadă pictată ce imita o serie de nişe cu statui care reprezentau figuri alegorice cum ar fi „îndemînarea", „cunoaşterea poeziei" şi „cunoaşterea arhitecturii". Uneori, noutatea pe care o aducea o casă de la oraş era doar ceva mai mult decît faţada, iar alteori chiar ceva mai puţin. În Ţările de Jos şi în Europa Centrală, o casă cu tradiţionalul fronton triunghiular în trepte putea căpăta o faţadă renascentistă prin adăugarea unor pilaştri, balustrade, statui şi obeliscuri.

Răspîndirea rapidă a formelor clasice sau cel puţin clasicizante a fost posibilă graţie tipăririi cărţilor cu modele arhitecturale, proces ce a început prin anii 1520. Printre aceste lucrări se numărau cele ale lui Serlio (Cartea a IV-a), Jacques Androuet Du Cerceau şi Hans Vredeman de Vries, care a publicat în Anvers, între 1555 şi 1587, nu mai puţin de douăzeci şi şapte de volume de modele de arhitectură, inclusiv aranjamente arhitecturale, cariatide, fîntîni arteziene şi grădini. Cărţile cu modele ofereau un sistem complet nou de semne menit să înlocuiască sistemul gotic, care şi el se extinsese de la catedrale la tacîmuri de masă. Arhitectura clasică şi formele sculpturale cum sînt columnele, capitelurile, cariatidele, frontoanele, frizele, ghirlandele şi heruvimii s-au dovedit încîntător de adaptabile şi au inspirat decoraţiunile de pe paturi şi coperte de carte, cupe şi ceasuri, pînzeturi, monumente funerare şi pagini de titlu, ultimele imitînd adesea arcurile de triumf ori intrările cu columne, simbolizînd astfel intrarea cititorului într-o lume a cărţii (vezi figura 18).



Figura 18 – Léonard Gaultier – portret al lui Ronsard, gravat în lem
pentru ediţia sa de *Opere*, Paris, 1623. (Photographie Giraudon, Pari
Comparaţi bustul lui Ronsard cu cel al lui Ariosto (din figura 5).

Totuşi, noul sistem nu a fost pur clasic, şi nici măcar strict italienizant. După cum am văzut (p. 100), formele grotescului, oricît de neclasice sau chiar anticlasice ar fi fost (*senza alcuna regola*, „fără nici un fel de regulă" – cum le descria Vasari), i-au atras pe vechii romani şi au fost reînviate în Italia la sfîrşitul secolului al XV-lea. Cărţile cu modele arhitecturale venite din Ţările de Jos (Vredeman), Franţa (Du Cerceau) şi Germania (Jamnitzer) au răspîndit cunoaşterea acestei abundenţe de forme fantastice şi monstruoase. Cărţile codificau regulile dezordinii. Formele groteşti erau adesea hibrizi dintre fiinţe umane şi animale (satiri, centauri, harpii şi aşa mai departe). Nici nu se putea ca ele să nu încurajeze hibridizarea. În acest gen de artă, după cum scria un englez în 1612, „cu cît arăţi mai multă diversitate în capacitatea ta de invenţie, cu atît mai tare încînţi"[1]. Odată creată această breşă în zidurile regulilor clasice, o mulţime de alte forme au izbutit să-şi facă şi ele intrarea.

De exemplu, un nou tip de decoraţiune creat la vremea respectivă în Ţările de Jos şi foarte popular în nordul Europei, de la Cambridge la Königsberg, era cunoscut sub numele de „împletitură" fiindcă formele arătau ca şi cum ar fi fost împletite din curele de piele (vezi figura 19). Aceasta era utilizată la ornamentarea caselor, a monumentelor funerare, a fîntînilor arteziene, a cărţilor etc. Formele abstracte cunoscute sub numele de „arabescuri", un exemplu izbitor de influenţă a culturii islamice asupra Occidentului, au fost multă vreme foarte des întîlnite în Spania, dar în secolul al XVI-lea ele au invadat Italia, Franţa şi alte părţi ale Europei. Du Cerceau chiar a publicat în 1582 o carte cu modele arhitecturale numită *Grandes arabesques*. În miezul unei asemenea nebunii de forme, putem identifica şi elemente gotice, indiferent dacă ar trebui să le considerăm drept forme supravieţuitoare sau forme de recuperare, adică un fel de „întoarcere a refulatului". Nu e întotdeauna foarte uşor să deosebeşti un satir renascentist de un gargui medieval.

1. Citat în Mercer (1962), p. 99.

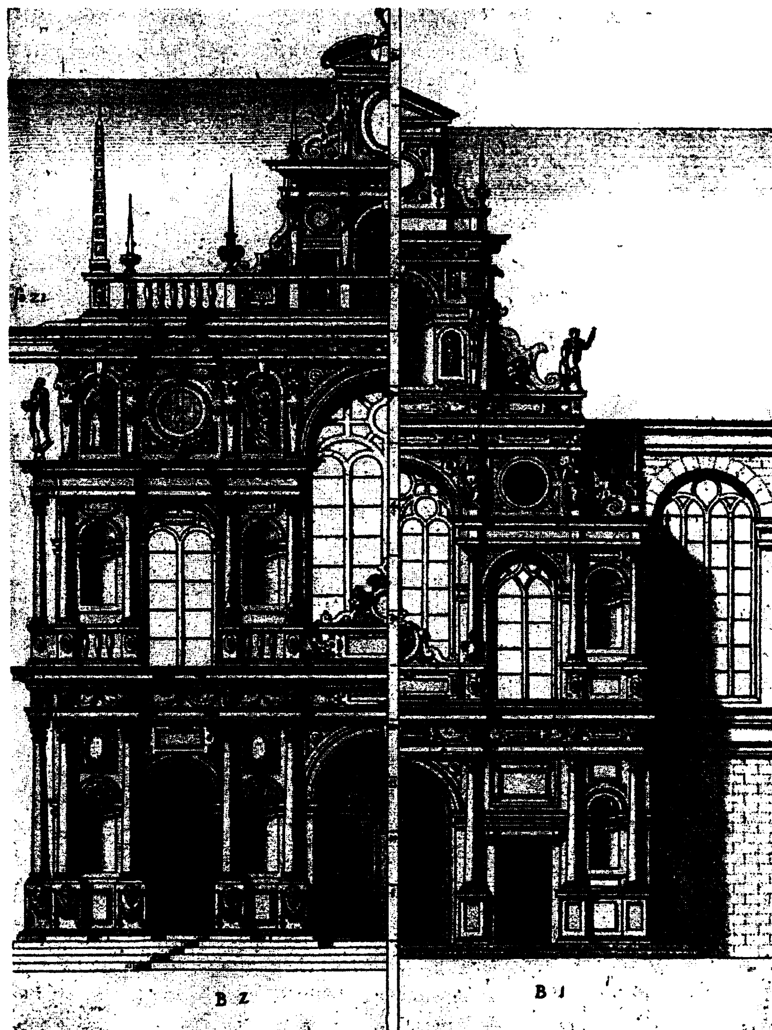


Figura 19 – Modele arhitecturale din Hans Vredeman de Vries, *Architectura* (1577), figura 21 (reproduse cu acceptul conducerii bibliotecii de la Universitatea Cambridge).

Cărţile cu modele arhitecturale răspundeau unei nevoi, deoarece în acea perioadă existau din ce în ce mai multe obiecte care aveau nevoie de ornamente sau puteau fi utilizate ele înseşi ca ornamente. Secolul al XVI-lea a mai fost numit şi epoca „descoperirii obiectelor”, din cauză că aceasta este perioada în care locuinţele oamenilor înstăriţi au început să fie umplute cu obiecte materiale. Criticile morale la adresa unor asemenea extravaganţe sau „inutilităţi” erau iarăşi ceva obişnuit. Konrad Celtis şi Marcin Bielski au fost deja citaţi în această privinţă, iar *Discursul asupra cauzelor scumpirii* conţinea ideea că în zilele bune de odinioară, înainte de mijlocul secolului al XVI-lea, „oamenii nu cumpărau mobilier atît de scump şi de valoros” (*on n'achetoit point tant de riches et précieux meubles*). Numai că toate criticile aduse acestor *braveries* (termen care ar putea fi tradus prin sintagma „obiecte menite să impresioneze”) nu erau suficient de puternice ca să pună capăt procesului de acumulare şi etalare. Multe dintre obiectele de lux în discuţie întruchipau idealurile Renaşterii şi, în consecinţă, pot fi considerate de către istorici mărturii referitoare la convingerile proprietarilor lor, la încercările pe care aceştia le făceau ca să-şi construiască sau să-şi reconstruiască identităţile conform noului stil[1].

Preocuparea pentru definirea identităţii se vede foarte clar în cazul a două forme artistice : monumentul funerar şi portretul. O capelă de familie dintr-o biserică locală poate fi considerată drept o extensiune a conacului familiei, iar monumentul funerar poate fi văzut ca făcînd parte din mobilier. Monumentele funerare erau construite în stil clasicizant, stil care fusese mai întîi filtrat prin percepţiile sculptorilor italieni, iar apoi prin cele ale sculptorilor din Ţările de Jos, care circulau prin toată Europa (vezi *supra*, p. 136). Ele includeau frecvent blazonul familiei, epitafuri care elogiau calităţile celui decedat, reprezentări ale soţului sau soţiei şi – nu de puţine ori – şi ale copiilor, băieţii de o parte, iar fetele de cealaltă, aranjaţi pe cîte un şir, de la cel mai înalt la cel mai scund. Indiferent dacă sculptorii au încercat sau nu să respecte cu

1. Goldthwaite (1987, 1993), pp. 226-227 ; Thornton (1991).



Figura 20 - Monumentul lui Jan Kochanowski de la Zwolén (cca 1610), imagine preluată din Samuel Fiszman (coord.), *The Polish Renaissance in its European Context*, 1988 (reprodus prin amabilitatea Indiana University Press, Bloomington). Acest stil de monument funerar era răspîndit din Anglia pînă în Polonia.

adevărat asemănarea cu originalul (vezi figura 20), monumentul funerar reprezenta familia în comunitate în aceeaşi măsură ca şi galeria de portrete din interiorul casei (vezi *infra*, p. 277)[1].

Aceasta este şi perioada în care au fost transformate interioarele – dar şi faţadele – caselor, adică tavanele, uşile, şirurile de scări, aşa cum s-a întîmplat şi cu mobilierul[2]. Ideea că interiorul caselor era (cel puţin iniţial) teritoriul femeilor ne este sugerată de faptul că printre cele mai timpurii mostre de mobilier decorat cu artă şi talent se numără aşa-numitele *cassoni* şi *deschi di parto*. *Cassoni* erau lăzile de zestre în care miresele îşi ţineau trusoul ; ele erau pictate adesea cu imagini preluate din Homer sau Vergiliu, Petrarca sau Boccaccio, reprezentînd femei vestite ca Elena din Troia, Dido a Cartaginei, Lucreţia sau Griselda. *Deschi di parto*, sau „tăvile de naştere”, pe care se obişnuia să se aducă răcoritoare mamei imediat după naştere, erau decorate într-un mod asemănător[3]. *Cassoni* au început să dispară în secolul al XVI-lea, ele fiind înlocuite de birouri, care i-au impresionat pe unii vizitatori străini, cum ar fi englezul Fynes Moryson, prin talentul etalat de gravurile şi incrustaţiile lor[4].

În compensaţie, englezii aveau paturile cu baldachin, cu cele patru tăblii sculptate, care erau decorate uneori cu figuri groteşti şi cu cariatide ce respectau modelele furnizate de Du Cerceau şi de Vredeman[5]. Mesele au fost şi ele redecorate în concordanţă cu noul stil. În Italia ele erau uneori incrustate cu marmură colorată. În Hôtel Montmorency din Paris, sala numită Connétable etala o masă de abanos decorată cu medalioanele în bronz a doisprezece împăraţi romani. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, în conacele de la ţară din Anglia au apărut mese de piatră octogonale, avînd sculptate pe ele zei şi zeiţe din Antichitatea clasică. Scaunele erau şi ele decorate conform noului stil, inclusiv scaunele normale, care au început să fie folosite tot acum, cum ar fi italianul *sgabello*

1. Esdaile (1946) ; Mercer (1962), pp. 217-252 ; Llewellyn (1996).
2. Mercer (1962), pp. 60-98 ; Thornton (1991).
3. Welch (1977), partea a 4-a.
4. Schubring (1915) ; Riccardi-Cubitt (1992).
5. Roberts (1995).

(*escabelle* în franceză), care semăna mai degrabă cu un taburet cu spătar. Instrumentele muzicale, cum ar fi clavecinele, aveau în egală măsură rolul de a fi expuse şi de a fi utilizate şi aveau şi ele decoraţiuni pictate cu minuţiozitate.

Faimoasa solniţă realizată de Benvenuto Cellini pentru regele Francisc I, cu statueta zeiţei Pămîntului (simbolizînd sarea) şi cea a zeului Neptun (simbolizînd piperul), nu era chiar un obiect des întîlnit, dar ar putea fi considerată definitorie pentru importanţa pe care o aveau atunci noile forme ale tacîmurilor şi veselei. Familia Jamnitzer din Nürnberg era renumită în acest domeniu şi lucra comenzi pentru împăraţi, însă meşteşugarii mai puţin faimoşi, care lucrau pentru clienţi mai puţin distinşi, au produs o cantitate mare de ulcioare, ibrice, halbe de bere cu capac şi cupe cu picior care puteau susţine sau puteau fi susţinute de statuete ori luau forma unui fruct – un măr, o pară sau un con de pin –, fiind acoperite totodată cu decoraţiuni.

Armurile şi armele erau şi ele menite să fie expuse, dar şi utilizate, şi simbolizau identitatea de războinici a proprietarilor. Indiferent dacă scopul lor era unul ceremonial sau războinic, indiferent dacă era vorba de turnire, dueluri sau vînătoare, spadele, puştile şi celelalte arme erau transformate în opere de artă. Printre principalele centre de producţie în domeniu se numărau oraşele Milano şi Augsburg. Spadele putea fi incrustate cu aur, procedeu cunoscut sub numele de „damaschinare" şi care era o specialitate a meşteşugarilor spanioli. Mînerele puteau fi decorate cu modele de împletituri sau de frunziş ori cu măşti. Paturile şi mînerele puştilor sau pistoalelor aveau adesea incrustaţii din corn de cerb şi erau ornamentate cu scene de vînătoare sau de bătălie, în funcţie de scopul în care urmau să fie utilizate[1].

Printre produsele mai ieftine se numărau teracota şi majolica. Unele dintre figurile de teracotă pictată produse la Florenţa în atelierul familiei Della Robbia erau obiecte de artă superbe, care urmau să fie folosite în biserici sau de personalităţi de seamă,

---

1. Hayward (1976).

cum ar fi René de Anjou, însă atelierul producea şi figuri mai mici, pentru altarele de pe marginile drumurilor sau pentru persoane particulare. Ar fi exagerat să vorbim în acest moment de „producţie de masă”, dar au fost remarcate totuşi semne de muncă grăbită, iar figurile legate de subiecte populare, cum ar fi Adoraţia Magilor sau Fecioara cu Pruncul, au supravieţuit în numeroase cópii care sînt practic identice[1].

Multe dintre tăvile, farfuriile şi ulcioarele de majolică produse de atelierele din Faenza, Urbino, Deruta şi din alte părţi ale Italiei erau extraordinar de frumoase şi probabil că au fost şi extraordinar de costisitoare. Astfel de lucrări în ceramică nu erau deloc dispreţuite de Isabella d'Este, o doamnă nobilă care era tot atît de greu de mulţumit pe cît de interesată era de achiziţionarea operelor de artă. Un serviciu de masă din majolică pictată era demn de un principe, iar unul realizat de un pictor renumit, Taddeo Zuccaro, i-a fost oferit cadou împăratului Filip al II-lea al Spaniei de către ducele de Urbino. Totuşi, majolica era utilizată şi pentru lucrări mai ieftine, cum ar fi seria de tăvi pictate cu imagini de fetişcane frumoase, ce purtau numele de „Laura Bella”, „Jerolima Bella” şi aşa mai departe şi care pot fi văzute şi azi în multe muzee[2].

De obicei, pe majolică erau reproduse picturi faimoase. De pildă, tăvile şi farfuriile produse de atelierele din Urbino imitau picturile eroului local, Rafael (vezi figura 21). Se poate dovedi că pictorii respectivi cunoşteau opera lui Rafael la mîna a doua, prin reproducerile lui Raimondi (vezi *supra*, p. 98). O situaţie comparabilă apare în Franţa, unde vesela decorată în email de meşteşugarii de la Limoges reproducea lucrări ale lui Rafael, Primaticcio şi Dürer. Astfel, unele dintre cele mai vestite imagini ale artei Renaşterii au devenit parte componentă a existenţei cotidiene a unui grup de consumatori, cu toate că imaginile pe care ei le admirau în fiecare zi erau reproducerile unor reproduceri.

1. Marquand (1922), pp. 2, 64 şi nr. 122-142, 157-167, 302-309, 312-320.
2. Rackham (1952).



Figura 21 – Farfurie de majolică decorată cu *Judecata lui Paris*, după Rafael (reprodusă cu permisiunea conducerii de la Fitzwilliam Museum, Cambridge), exemplu de reproducere non-mecanică a unei opere de artă.

Şemineul sau căminul ne oferă un alt exemplu uimitor de pătrundere a noilor forme în existenţa cotidiană. În secolul al XV-lea, căminul de marmură era deja o parte importantă a decoraţiunii interioare italiene, după cum se vede, de exemplu, în palatul din Urbino. Tratatul de arhitectură al lui Serlio oferă modele alternative de cămine (vezi figura 22), încărcate cu detalii clasice, modele care au fost respectate, cu unele modificări, la Fontainebleau, la conacul Burghley, la Harwick Hall etc. – ca să ne limităm la doar

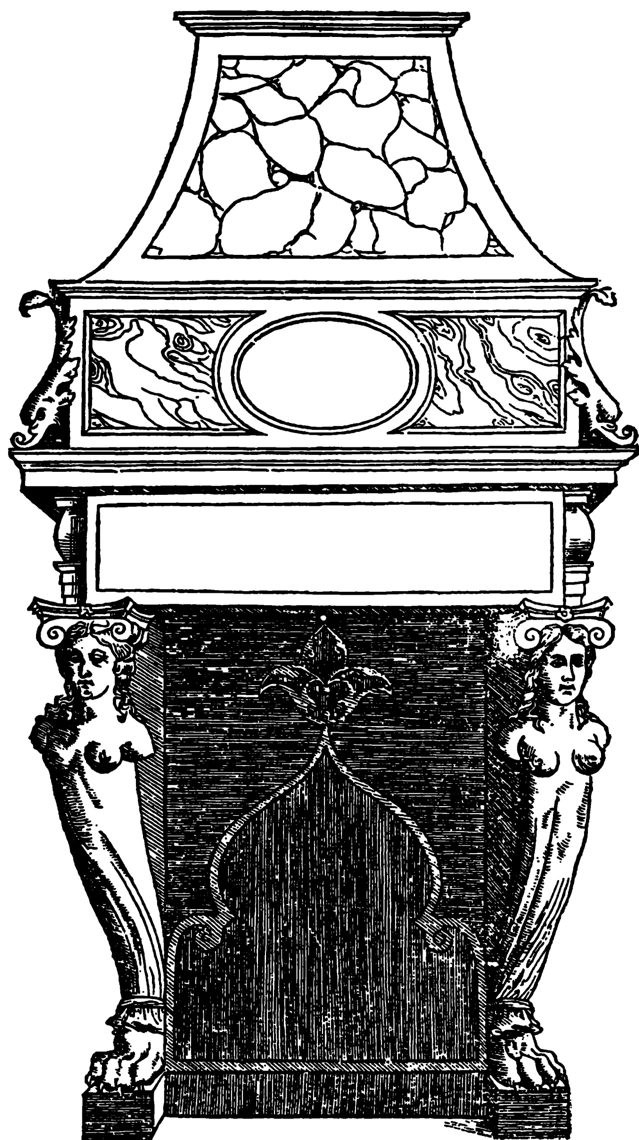


Figura 22 – Sebastiano Serlio – model de cămin, în *Cinci cărţi de arhitectură* (Londra, 1611), Cartea a IV-a, capitolul 7, fig. 43 (retipărit de Dover Publications, New York, 1982).

cîteva exemple[1]. Tratatele de arhitectură de mai tîrziu ofereau o mare varietate de modele, clasificate uneori în dorice, ionice, corintice şi aşa mai departe. În *Discursul asupra cauzelor scumpirii* se deplîngea faptul că în vremurile de odinioară „oamenii nu ştiau ce-i aceea să pui marmură sau porfir pe cămine" (*on ne savait que c'était mettre du marbre ni du porphyre aux cheminées*), dar de-acum nu mai exista cale de întoarcere.

Popularitatea tot mai mare de care se bucurau imaginile cu împăraţi la decorarea caselor a făcut ca istoria Romei antice să devină parte componentă a vieţii cotidiene. Château Gaillon, construit pentru cardinalul Georges d'Amboise, a fost decorat cu medalioane de marmură conţinînd „capete de împăraţi romani". Imitînd modelul acestui castel, reşedinţa Hampton Court a cardinalului Wolsey a fost ornamentată de Giovanni da Maiano cu opt rondele de teracotă reprezentînd împăraţi romani (vezi figura 7). În mod obişnuit, era etalat un set cu reprezentările celor „doisprezece Cezari" ale căror biografii fuseseră scrise de istoricul roman Suetoniu, fapt ce i-a transformat astfel în figuri canonice: Iulius, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus şi Domiţian. De pildă, un înalt funcţionar francez, Florimond Robertet, şi-a decorat casa de la Blois cu medalioanele celor doisprezece cezari, iar Tizian a pictat portretele acestora pentru Federigo Gonzaga de Mantova. Era la modă să deţii propriul set cu cele douăsprezece busturi din marmură. Cardinalul Farnese avea unul, cardinalul de Lorena un altul, ducele de Mantova un al treilea, iar ducele de Bavaria un al patrulea[2]. William Cecil a comandat şi el unul la Veneţia, apoi a expus busturile la Theobalds. Învăţatul Sir Robert Cotton s-a folosit de setul său (căruia i-a alăturat busturile Cleopatrei şi Faustinei) pentru a delimita categoriile de subiecte după care şi-a aranjat faimoasa lui bibliotecă.

În perioada pe care o comentăm, discuţiile asupra imaginilor evidenţiau în general scopul lor moral, intenţia de a oferi exemple concrete de virtute. De exemplu, Erasmus, în *Educaţia unui*

1. Mercer (1962), pp. 115-120.
2. Brown şi Lorenzoni (1993), p. 29; Schmitt (1989), pp. 215-258.

principe creştin, afirmă că modelele de moralitate ar trebui „gravate pe inele [şi] pictate în imagini" pentru a impresiona minţile privitorilor. Un model moral îndrăgit, care apare de la picturi pînă la farfurii, este cel al cetăţeanului roman Mucius Scaevola vîrîndu-şi mîna în foc. Pe de altă parte, popularitatea de care s-au bucurat în rîndul elitelor europene seturile de doisprezece cezari, în care conducătorii „buni", ca Iulius sau Augustus, stăteau alături de cei „răi", precum Nero sau Caligula, ne sugerează că scopul proprietarilor nu era atît cel de a încuraja virtutea, cît de a se identifica ei înşişi cu cultura Romei antice.

În interiorul casei, simbolul esenţial al valorilor umaniste era biroul de studiu sau *studiolo*, cum îi spuneau italienii, adică versiunea laică a chiliei călugărului, o încăpere (sau cel puţin un colţ de încăpere) dedicată faimoasei *vita contemplativa*, meditaţiei, lecturilor şi scrisului (un alt nume pentru spaţiul respectiv fiind „camera de scris", *scrittoio*). Pe pereţi puteau fi pictate maxime, ca în biroul lui Ficino din vila lui de la Careggi, la marginea Florenţei, cu scopul de a favoriza gîndurile potrivite. Într-o scrisoare către prietenul lui, Vettori, Machiavelli spunea despre sine că, înainte de a intra în *scrittoio* pentru a discuta cu anticii, se îmbrăca în hainele lui cele mai bune. Aşa cum am văzut deja (pp. 62, 104), umaniştii de genul lui Salutati şi Poggio, precum şi principii şi principesele cum erau Federigo da Urbino şi Isabella d'Este erau mîndri de birourile lor şi se străduiau să le decoreze cum se cuvine, adică nu numai cu mese de scris şi călimări, ci şi cu picturi ale unor bărbaţi de seamă, statui şi (după cum i-a recomandat un om de încredere cardinalului Farnese) cu „toate obiectele dumneavoastră micuţe, cum sînt medaliile, cameele, micile călimări şi ceasornicele". Picturile ce-i reprezintă pe Sfîntul Ieronim sau pe Sfîntul Augustin scriind ori meditînd ne furnizează reprezentări destul de precise ale birourilor de studiu de acest tip. Înainte de sfîrşitul secolului al XVI-lea, moda s-a răspîndit şi în afara cercului eruditilor şi al principilor. În 1569, un *studiolo* al unei curtezane din Veneţia, Julia Lombarda, includea „o figură de bronz cu un arc în mînă" (*una figura de bronzo con un arco in man*) – reprezentîndu-l probabil pe Cupidon –, un



Figura 23 – Peter Vischer cel Tînăr – călimară mare de cerneală, cca 1516, un obiect foarte potrivit pentru biroul de studiu al unui umanist (reproducere permisă prin amabilitatea conducerii de la Ashmolean Museum din Oxford).

portret al lui Dante, *Triumfurile* lui Petrarca, patru ulcioare de majolică şi cîteva cărţi[1].

Dacă studiem mobilierul şi obiectele de birou ce ne-au rămas din acele secole, putem urmări răspîndirea modei biroului de studiu (sau *étude*) şi în afara Italiei. Un exemplu bun sînt călimările de argint, dar şi trusele pentru instrumente de scris, printre care se numără şi cîteva făcute de cei mai de seamă orfevri germani ai epocii, cum ar fi Peter Vischer cel Tînăr (vezi figura 23) şi Wenzel Jamnitzer. O astfel de trusă de scris, făcută în 1562 la Nürnberg, avea pe ea silueta unei femei ce reprezenta filosofia şi care ţinea în mînă o tăbliţă inscripţionată cu un mesaj fundamental renascentist – acela că educaţia „reînvie ceea ce e pe moarte" (*rebus caducis suscitat vitam*), iar artele „readuc la lumină ceea ce s-a pierdut în întuneric" (*revocant ad auras lapsa sub umbras*). Mesele de scris sînt o altă ilustrare a importanţei tot mai sporite a biroului de studiu. Diversele zone ale Europei au dat naştere propriilor ecotipuri, cum ar fi spaniolul *escritorio* (adesea incrustat cu sidef şi decorat cu arabescuri) sau germanul *Schreibtisch* sau *Kunstschrank*, care putea lua forma faţadei unei biserici sau a unui templu, fiind ornamentat cu statuete, un loc potrivit pentru „meditaţii şi contemplaţii minunate" (*schöne meditationes et contemplationes*), cum declara un scriitor german în 1619[2]. Nürnbergul era un centru important de producţie şi de export pentru astfel de mese şi birouri de scris[3].

La aceste obiecte care au ajuns pînă la noi am mai putea adăuga şi mărturiile oferite de inventarele existente. Jacques Perdrier, un secretar regal care a murit în 1578, avea o încăpere cu cărţi ce mai conţinea şi două mese de lucru, o statuetă a lui Jupiter, un astrolab şi o colecţie de medalii. Juan Bautista de Monegro, un arhitect spaniol care a murit în 1623, îşi ţinea cărţile într-o cameră care conţinea şi ea un ceasornic, astrolabe, sextante, globuri terestre şi cereşti. În secolul al XVI-lea, profesorii şi studenţii de la Cambridge îşi mobilau birourile de studiu cu clepsidre, globuri şi alăute. Inventarele amintite nu pomenesc

1. Santore (1988); *cf.* Liebenwein (1977), Thornton (1998).
2. Philip Hainhofer, citat în Mercer (1969), p. 118.
3. Riccardi-Cubitt (1992).

nimic de decoraţiunile pictate ale încăperilor respective, dar faimosul birou al lui Montaigne din turnul conacului său avea – şi încă mai are – pe bîrnele sale diferite inscripţii : douăzeci şi cinci de citate în elină şi treizeci şi două în latină.

În decursul perioadei renascentiste s-a produs o deplasare treptată a interesului dinspre biroul de studiu înspre muzeu, cel puţin în cazul proprietarilor unor locuinţe de mari dimensiuni[1]. Termenul „muzeu" (care la origini însemna „un spaţiu dedicat muzelor") a fost pus în circulaţie de Paolo Giovio, episcopul umanist care a strîns laolaltă o colecţie de portrete ale unor bărbaţi (şi ale cîtorva femei) de seamă din acea vreme în locuinţa sa de lîngă Como, construită (conform spuselor sale) pe ruinele vilei lui Pliniu şi decorată cu picturi reprezentîndu-le pe cele nouă muze[2]. Un spaţiu menit expunerii statuilor şi altor obiecte era cunoscut şi sub numele de *galleria*, cu alte cuvinte, un spaţiu prin care te puteai mişca. Unul dintre primele exemple de muzeu construit anume în acest scop este încăperea adăugată în 1568 la Palazzo Grimani din Veneţia, menită să servească la expunerea de picturi din Antichitatea clasică. În anii 1570, o parte din palatul Uffizi a fost dedicată prezentării publice a colecţiei Medici de către marele duce Francesco I, care iniţial îşi expusese comorile în propriul *scrittoio*.

În acea epocă existau deja şi cîţiva germani care colecţionau şi expuneau antichităţi. Raimund Fugger din Augsburg deţinea o colecţie importantă, care a fost descrisă de umanistul Beatus Rhenanus în 1531. Ideea de muzeu sau de galerie i-a atras imediat pe colecţionarii respectivi. Un italian cu care fiul lui Raimund Fugger, Johan Jakob, coresponda în acea vreme i-a scris acestuia o scrisoare în care îi vorbea despre noul muzeu din Palazzo Grimani, ca şi cum Johan Jakob ar fi intenţionat să preia modelul. O serie de stăpînitori germani şi-au prezentat colecţiile în ceea ce pe atunci se numea *Kunstkammer* (un termen înregistrat pentru prima dată în anii 1550). Principele elector August de

---

1. Schlosser (1908) ; Lugli (1983) ; Impey şi MacGregor (1985) ; Findlen (1989).
2. Zimmermann (1995), pp. 159-162, 187-189.

Saxonia a întemeiat la Dresda (în 1560) un muzeu de acest tip, fiind urmat curînd de împăratul Ferdinand I la Viena, de arhiducele Ferdinand al II-lea al Tirolului la Ambras şi de ducele Albrecht al V-lea al Bavariei la München, unde muzeul era cunoscut sub numele de *Antiquarium*[1].

Grădina unei locuinţe avea adesea funcţia de galerie de sculptură în aer liber. Umanistul Poggio i-a scris cu entuziasm prietenului său Niccoli, anunţîndu-l că descoperise la Roma „un bust de marmură al unei femei, absolut nevătămat, care îmi place foarte mult" şi pe care intenţiona să-l expună pe soclu „în mica mea grădină de la Terra Nova, pe care mi-o voi decora cu antichităţi". În dialogul său *Despre nobleţe*, Poggio descrie visul său de a-şi umple grădina cu resturile unor statui antice, în vreme ce Lorenzo Valla îi ridiculizează pasiunea pentru „cioburile acelea de marmură". Lorenzo de Medici a dus la împlinire visul lui Poggio în grădina lui din spatele pieţei San Marco din Florenţa. Superbele grădini de la Pratolino ale familiei Medici sau cele de la Tivoli, aparţinînd familiei Este, încercau să recreeze grădinile romane antice descrise de Cicero şi de Pliniu[2].

La începutul secolului al XVI-lea, modelul italian descris aici a fost preluat şi imitat pretutindeni. De pildă, Florimond Robertet s-a decis să aşeze copia de bronz după *David* al lui Michelangelo pe care a achiziţionat-o în Italia nicăieri altundeva decît în grădina lui, şi la fel a făcut contele de Benavente în Sevilla cu colecţia sa de statui. Grădina, cu terasele şi straturile ei de flori, cu pavilioanele şi galeriile sale, cu fîntîni arteziene, grote, lacuri şi munţi artificiali, era adesea ea însăşi o operă de artă. În lucrările lui Serlio, modelelor de grădini li se acorda o atenţie deosebită, şi la fel se întîmpla şi la Vredeman, care le oferea cititorilor posibilitatea de a alege între stilurile doric, ionic şi corintic. Curios este că secolul al XVI-lea a reprezentat o epocă de ascensiune a grădinii ca obiect estetic implicînd o risipă ostentativă atît în Europa, cît şi în China. Unul dintre puţinii oameni care aveau competenţa necesară pentru a face o asemenea comparaţie,

1. Kaufmann (1994).
2. Lazzaro (1990).

călugărul iezuit Matteo Ricci, a vizitat în 1598 o grădină din Nanjing (Nanking) şi i-a lăudat terasele, pavilioanele şi turnurile ca şi cum ar fi avut în faţă o grădină italiană[1].

Ca şi în arhitectură, exemplele cele mai strălucite sînt şi aici tot italiene: grădinile familiei Medici din Pratolino şi Florenţa (Boboli) şi grădinile familiei Este de la vila acesteia din Tivoli, lîngă Roma. Împăratul Maximilian al II-lea i-a cerut ambasadorului său la Roma să-i trimită modele de grădini italiene şi, în 1571, a primit un desen al grădinii de la Tivoli. Laurentius Scholz, un medic din Breslau care studiase la Padova şi la Bologna, a amenajat o grădină după modelul italian, combinînd specii de plante medicinale şi plante exotice cu fîntîni arteziene, grote, un pavilion şi o *Kunstkammer*[2]. Pe de altă parte, englezul Sir Henry Wotton, în ciuda faptului că petrecuse mulţi ani în Italia, s-a distanţat de formalismul italian şi a afirmat că „grădinile ar trebui să fie dezordonate sau cel puţin structurate după un model de o regularitate sălbatică”. În Franţa, extrem de criticul *Discurs asupra cauzelor scumpirii* include şi o parte unde sînt exprimate nemulţumiri la adresa noii mode care cerea straturi de flori, alei, canale şi fîntîni arteziene. Folosirea grădinilor ca locuri de plimbare, meditaţie, conversaţie sau pentru luat masa se vede foarte clar în descrierile literare precum cea din dialogul lui Erasmus „Banchetul religios” (*convivium religiosum*) sau descrierea grădinii lui Kalander şi a „casei de plăcere” din *Arcadia* lui Sidney.

Oraşele erau mai greu de modificat decît grădinile, dar planificarea urbană a reprezentat o altă metodă prin care idealurile Renaşterii au afectat traiul de zi cu zi al unui număr impresionant de oameni. Oraşul complet simetric era o raritate, dacă exceptăm prezenţa sa în tratatele de arhitectură, cum este cel în care Filarete descrie oraşul său ideal, „Sforzinda”, o construcţie de formă octogonală. Unul dintre puţinele oraşe de acest fel era La Valletta din Malta, care a fost reconstruit după asediul turcilor din 1565. Un alt exemplu ar fi Palmanova din Friuli, o fortăreaţă veneţiană de forma unei stele cu nouă colţuri. Printre exemplele nord-europene

1. Clunas (1996).
2. Warnke (1985), p. 187; Fleischer (1979).

se numără Frederikstad din Norvegia, Freudenstadt din Württemberg, Glückstadt din Holstein şi Christianstad, în Skåne – ultimele două fiind construite pentru regele Christian al IV-lea al Danemarcei, care era interesat personal de construcţiile urbane. În ceea ce priveşte oraşele spaniole din Lumea Nouă, aici s-au ciocnit două tradiţii de planificare urbană. O lege din 1571, care codifica practici mai vechi, impunea construirea unor aşezări noi, în care urmau să fie obligaţi să trăiască mulţi amerindieni şi care trebuiau clădite sub forma unor reţele geometrice, exprimînd astfel ceea ce a primit numele de „mentalitatea geometrică a Renaşterii". Numai că, de fapt, construirea unor străzi drepte şi a unor pieţe centrale reprezenta o practică indigenă obişnuită atît în Mexic, cît şi în Peru. De exemplu, în Mexico City, străzile şi pieţele au respectat contururile oraşului aztec Tenochtitlán, pe ruinele căruia a fost construită noua aşezare[1].

Dar nu atît oraşul simetric era forma arhitecturală puternic implicată în experienţa cotidiană, cît mai degrabă piaţa simetrică. Pieţele mai mult sau mai puţin regulate şi cu arcade, aşa cum erau ele descrise de Vitruviu şi de Alberti, au devenit din ce în ce mai des întîlnite. În Veneţia, piaţa San Marco a fost remodelată în secolul al XVI-lea pentru a deveni mai regulată. În Piazza del Campidoglio (Capitoliul) din Roma şi Piazza SS Annunziata din Florenţa au fost ridicate clădiri noi, pentru a face pieţele mai simetrice[2]. În anii 1590, în Livorno, un oraş nou din Toscana, a fost construită Piazza Grande, care era delimitată de loggii. Pînă la sfîrşitul secolului, exemplul italian a fost imitat şi în alte părţi ale Europei. De pildă, Parisul avea Place Royale (astăzi Place des Vosges), a cărei construcţie a început în 1605, urmînd modelul din Livorno. Madridul avea Plaza Mayor, începută în 1617. Londra a trebuit să aştepte pînă în 1630 construirea faimoasei Covent Garden. În cazul pieţelor, periferia a fost mai degrabă model decît imitatoare, căci o caracteristică esenţială a oraşelor proaspăt construite din Lumea Nouă era Plaza de Armas, cu catedrala într-o parte şi primăria în partea opusă. Conform precizărilor

---

1. Benevolo (1993), pp. 85-104, 112-123.
2. Lotz (1977).

legii din 1571, „piaţa principală trebuie să fie în centrul oraşului şi să aibă o formă alungită, lungimea ei fiind cel puţin o dată şi jumătate cît lăţimea, fiindcă acesta este raportul cel mai bun pentru festivalurile în care se folosesc cai şi pentru alte manifestări care urmează a fi ţinute aici"[1].

Practicile

Din perspectiva istoriei mici, a vieţii cotidiene, istoria mişcării renascentiste poate fi văzută ca un set de practici culturale. În domeniul artelor, de pildă, practica studierii, măsurării şi copierii statuilor şi clădirilor clasice a devenit cu timpul un lucru obişnuit. La fel s-a întîmplat cu studierea anatomiei şi cu utilizarea unui model uman dezbrăcat în orele de studiu „pe viu", practică apărută mai întîi în Italia spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, apoi preluată şi imitată în Ţările de Jos şi în alte părţi. Umanismul poate fi văzut şi el ca un set subordonat de astfel de practici, incluzînd aici critica textuală, imitaţia, precum şi cititul, scrisul şi vorbitul în diferite stiluri, care se predau în mod oficial, în şcoli.

Şcoala latinească a fost una dintre cele mai importante modalităţi de implantare a Renaşterii în cotidian. Cîteva şcoli de acest fel, organizate şi conduse de umanişti, au devenit modele pentru toate cele care au apărut ulterior. Şcoala Sf. Paul, întemeiată de John Colet cu scopul de a elimina „barbaria", a reprezentat modelul după care au fost create şcoala din Ipswich, întemeiată de cardinalul Wolsey, şi Merchant Taylors' School din Londra. Academia din Strasbourg, fondată în 1538 de Johan Sturm, a atras studenţi din toate colţurile Europei, iar şcolile din Basel şi Geneva, precum şi academia din Zamość i-au urmat modelul[2]. Merită să ne oprim puţin şi asupra numărului de elevi de la cîteva din şcolile în discuţie. În 1546, academia din Strasbourg avea peste 600 de elevi. Unele colegii iezuite erau chiar şi mai mari. De exemplu, în 1597, cel din München avea 900 de elevi.

1. Benevolo (1993), p. 119.
2. Schindling (1977). *Cf.* Simon (1966) şi Huppert (1984).

Colegiul iezuit din Paris avea 1.300 de elevi în 1580, iar colegiul din Billom avea 1.500 de elevi în 1582. Şcolile respective îi învăţau pe copii să vorbească şi să scrie în latina clasică, atît în proză, cît şi în versuri. Piesele de teatru în latină jucate de elevi (vezi *supra*, p. 189) îi ajutau pe aceştia să se familiarizeze cu limba. Aşa a ajuns umanistul scoţian George Buchanan să-şi scrie piesele în latină în perioada cînd preda în Bordeaux, la Collège de Guyenne, unde printre elevii săi se număra şi Montaigne, viitorul eseist, care a şi jucat, de altfel, în cîteva dintre producţiile respective. Piesele de teatru mai aveau şi scopul de a întări competenţa în retorică, obiect de studiu predat zilnic şi care includea elocvenţa, gestica şi mnemotehnica, precum şi tehnici de persuadare şi de disuadare unui public sau tactici de atac ori de apărare a unei idei.

Este epoca în care se înmulţesc şi tratatele de retorică, printre cele mai vestite numărîndu-se cele scrise de Erasmus, Melanchthon, Sturm şi Cipriano Soarez, volumul acestuia din urmă fiind adoptat ca manual oficial de către iezuiţi[1]. Popularitatea de care se bucurau n-ar trebui să-l surprindă pe cititorul modern, căci în epoca respectivă retorica avea multe utilizări concrete. Ocaziile speciale, de la înmormîntări pînă la vizitele regale în diverse oraşe, erau marcate de discursuri publice şi oficiale, în timp ce pentru avocaţi, predicatori şi diplomaţi discursurile făceau parte din activitatea cotidiană. O practică încurajată în şcoli începînd cu anii 1530 a fost cea de redactare a unor „caiete de locuri comune", adică însemnări de lectură al căror scop era de a pune la dispoziţia studenţilor o selecţie de fraze şi pilde care să poată fi utilizate ca atare cu diverse ocazii în discursuri şi în scrisori[2]. Primele eseuri ale lui Montaigne, înainte ca autorul să-şi descopere un stil personal, au la origine astfel de caiete de însemnări. La fel stau lucrurile şi cu tratatul despre politică al lui Lipsius (vezi *supra*, p. 20), care este, în esenţă, o antologie de comentarii despre politică ale unor diverşi autori antici şi care a

1. Fumaroli (1980); Murphy (1983); Skinner (1996), pp. 19-211.
2. Moss (1996).

fost atît de apreciat în epocă, încît pînă în anul 1604 fusese tradus în şapte limbi europene.

Practicile neoficiale au jucat un rol la fel de important în pătrunderea umanismului în viaţa cotidiană. A existat chiar şi un stil distinct, umanist, de prietenie, care respecta recomandările făcute de Cicero şi Seneca şi făcea referire la dragostea veşnică, la altarele prieteniei şi la diverse exemple din Antichitate, mai ales la cel al lui Oreste şi Pilade. Acest stil umanist, ce respecta aşa-numitele „legi" ale prieteniei, se manifesta prin însemnările ce apăreau în cărţi şi informau că un anumit volum aparţine proprietarului „şi prietenilor săi" (*et amicorum*) ; de asemenea, prin cadourile pe care şi le făceau prietenii – în special cărţi şi portrete, cum ar fi portretele pereche ale lui Erasmus şi Peter Gillis, făcute cadou de cei doi prietenului lor comun Thomas Morus – şi prin „albumele cu prieteni" (*album amicorum*), care puteau conţine autografe, blazoane, desene, versuri şi motouri. Din secolul al XVI-lea au ajuns pînă la noi mai bine de 1.500 de exemplare de astfel de albume. Obiceiul pare să fi apărut în cercul patricienilor de la Augsburg şi Nürnberg, în special în rîndul studenţilor de la universităţile străine, după care s-a răspîndit în Elveţia, Ţările de Jos, Danemarca, Polonia şi Scoţia. În anii 1550, interesul pentru ele era atît de ridicat, încît se tipăreau deja albume goale, pe care erau imprimate titluri de genul „Tezaurul prietenilor" (*Thesaurus Amicorum*)[1].

Colecţionarea de obiecte asociate cu Antichitatea clasică era o altă practică prin care valorile Renaşterii deveneau parte integrantă a vieţii cotidiene. Librarul Vespasiano da Bisticci scria despre patricianul florentin Niccolò Niccoli că toţi cei care voiau să-i cîştige bunăvoinţa obişnuiau să-i trimită busturi de marmură, vase sau inscripţii antice. În generaţia următoare, Lorenzo de Medici a fost şi el un colecţionar vestit de nestemate, camee, statui, vase şi medalii. Un alt entuziast al Antichităţii era Pietro Bembo. Stă mărturie o scrisoare pe care i-a scris-o în 1516 cardinalului Bibbiena şi în care spunea că, „deoarece Rafael din Urbino n-a izbutit să găsească în noua dumneavoastră baie un loc

1. Morford (1991), Burke (1996).

potrivit pentru micuţa Venus de marmură pe care v-a dăruit-o Signor Giangiorgio Cesarino [...], v-aş ruga să fiţi aşa de bun să mi-o daţi mie. O voi preţui şi-o voi aşeza în camera mea de lucru (*camerino*), între tatăl ei, Jupiter, şi fratele ei, Mercur".

În epoca lui Bembo, un asemenea interes nici nu mai era ceva foarte deosebit, fiind împărtăşit de o reţea internaţională de cunoscători pasionaţi. În anii 1560, artistul Hubert Goltzius pretindea că ştie de existenţa a aproape o mie de colecţii de acest gen, aflate în diverse părţi ale Europei. Obiectele colecţionate s-au diversificat şi ele. Galeria de portrete istorice a lui Giovio a fost imitată de mulţi colecţionari şi întrecută de arhiducele Ferdinand al II-lea al Tirolului, care deţinea peste o mie de asemenea exponate. Patricianul Cornelius van de Gheest din Anvers colecţiona picturi flamande din secolul al XV-lea. Faimoasa colecţie a împăratului Rudolf al II-lea includea obiecte aduse din Imperiul Otoman, din Persia, India, China şi din Lumea Nouă. Colecţionarii erau interesaţi în egală măsură şi de minunatele creaţii ale naturii : scoici ori specimene uscate sau împăiate de animale, păsări, peşti şi plante exotice[1].

Practicile lingvistice au reprezentat un alt semn de domesticire a Renaşterii, printre ele numărîndu-se, de exemplu, practicile onomastice. Numele personale erau un semn de aderare la valorile umaniste, o legătură cu un cult al Antichităţii. De pildă, în familia Anguissola, copiii lui Amilcare purtau numele de Sofonisba şi Asdrubale, iar în familia Aldrovandi din Bologna, faimosul naturalist Ulisse şi fratele său, Achille, erau fiii lui Teseo. De multe ori învăţaţii îşi latinizau patronimele, în special dacă era vorba de nume germane sau olandeze, ca în cazul lui Agricola (la origine Bauer sau Huusman), Melanchthon (Schwarzstein), Mercator (Kramer), Sapidus (Witz) şi Vulcanius (Smet). Identificarea cu Antichitatea clasică poate fi ilustrată şi prin practica acordării unor titluri clasice instituţiilor moderne. Milano, Wittenberg şi Coimbra erau numite, fiecare în parte, „noua Atenă". Veneţia, Anvers şi Sevilla erau noile Rome. Papa era numit cu titlul pe care-l avusese predecesorul său păgîn – *pontifex maximus*.

1. Lach (1977), pp. 10-45 ; Pomian (1987), p. 35 ; Morán şi Checa (1985).

Infanteria franceză era descrisă utilizînd termenul de „legiuni". Parlamentul din Paris şi consiliile locale din multe oraşe primeau titulatura de „senat".

Împrumuturile lingvistice din greacă, latină şi italiană ilustrează atît entuziasmul stîrnit de cultura clasică şi de cea italiană, cît şi necesitatea unui vocabular nou, care să permită discutarea noilor preocupări. În cazul discuţiilor despre poezie, în cîteva limbi europene au fost introduse cuvinte ca „elegie", „epigramă", „hexametru" şi „sonet". În muzică, termenii tehnici ce denumeau anumite tipuri de cîntec (*madrigale*, *strambotta*, *villanella*) sau de dans (*pavana*, *alla gagliarda*) au intrat în franceză, engleză şi chiar în germană (*Paduanen*, *Gagliarden*). În ceea ce priveşte arhitectura, ne-ar fi greu să discutăm stilul arhitectural clasic în lipsa unor termeni ca „arhitravă", cornişă", „friză", „galerie", „pilastru", „piaţă" sau „portic", indiferent dacă aceste cuvinte au fost împrumutate din italiană (cum s-a întîmplat de obicei în franceză, engleză şi spaniolă) sau erau neologisme create exact în acest scop (ca în germană).

Montaigne condamna ceea ce el numea „jargonul" arhitecturii, care probabil că era folosit - aşa cum se întîmplă adesea cu jargoanele - pentru a-i impresiona pe neiniţiaţi. Într-o manieră similară, *Istoriile lui Eutrapel*, scrise de nobilul breton Noël Du Fail, îi luau peste picior pe inşii care „n-aveau alte cuvinte în gură, în afară de frontispicii, piedestaluri, obeliscuri şi coloane" (*n'avaient autres mots en bouche que frontispices, piédestals, obelisques, colonnes*). Cum am văzut deja, pentru Henri Estienne „italienizarea" francezei nu era decît o pură absurditate. Pe de altă parte, consecinţele pe termen lung ale acestei mode au fost totuşi semnificative. A luat fiinţă un limbaj internaţional al artei, care includea nu numai cuvinte pentru diferite tehnici, cum ar fi fresca sau damaschinarea, dar şi pentru diverse stiluri - rustic, grotesc, arabesc şi, deasupra tuturor, clasic (*all'antica*, *à l'antique*, *a lo romano*, *nach antiquischer manier* şi aşa mai departe). De vreme ce limbajul influenţează percepţia, foarte probabil că acest set de termeni a accentuat conştientizarea diferenţelor dintre stiluri. Dacă privim în urmă spre anul 1500, cînd nici unul dintre aceste cuvinte nu intrase încă în uzul curent, ne vine greu să ne imaginăm

cum puteau discuta cei care nu erau italieni despre noile tendinţe din arhitectură, pictură ori muzică sau cum puteau medita la ele.

Scrisul este o altă practică în care s-a tins spre imitarea modelelor Antichităţii şi a celor italiene. Umaniştii italieni au reînviat arta scrierii de mînă, practicată de scribi în timpul lui Carol cel Mare (Charlemagne), considerînd că ea reprezintă stilul romanilor din Antichitate, iar Poggio şi cu Niccoli au introdus stilul cunoscut azi sub numele de „italic". Inscripţiile clasice au influenţat caligrafia italiană şi mai ales majusculele. Elevii învăţau să scrie astfel (vezi figura 2), iar cancelariile, profesorii de caligrafie şi tratatele tipărite au ajutat la răspîndirea noilor idealuri[1]. Pentru mulţi oameni, caligrafia italicizată era un semn de aderenţă la mişcarea umanistă (deşi unii dintre cei cu preocupări umaniste, cum ar fi Rabelais, nu au adoptat-o). După ce a vizitat Italia, Dürer şi-a modificat stilul de scriere, trecînd la cel italic[2]. Tot astfel a făcut, un secol mai tîrziu, şi Inigo Jones. Tehnica tipografică a urmat acelaşi model, deşi în grade diferite în funcţie de ţară şi de subiectul lucrărilor. Cărţile religioase, romanele cavalereşti şi lucrările juridice au fost tipărite cu caractere gotice şi după ce italicele s-au impus ca normă pentru poezie şi dialoguri.

O altă practică socială prin care Renaşterea a pătruns în viaţa cotidiană a fost compunerea de versuri, în special de sonete de dragoste în stilul lui Petrarca, o practică numită în epocă – pe jumătate ironic – „petrarchizare" (*petrarcheggiare*, *pétrarquiser*). Celia, Delia, Julia, Helen, Stella şi multe alte creaturi feminine s-au alăturat Laurei lui Petrarca, devenind şi ele obiectul unor asemenea omagii poetice. În Italia, practica respectivă nu se limita la tinerii nobili, ci se extinsese şi la artişti – cum erau Rafael şi Michelangelo – sau curtezane. O curtezană veneţiană interogată de Inchiziţie a declarat că îl citise pe Petrarca şi „compusese multe sonete" (luînd-o ca model, din cîte se pare, pe Veronica Franco). Elogierea doamnelor prin compararea lor cu trandafirii, crinii, coralul şi alabastrul, precum şi imaginile oximoronice ale iubitei ca „drag duşman", ale iubirii ca „dulce

1. Wardrop (1963); Petrucci (1986).
2. Wüttke (1977).

chin" (*dolce tormento*) şi ca „foc de gheaţă", toate au intrat în vocabularul iubirii[1]. Au fost realizate dicţionare ce fişează vocabularul lui Petrarca, ediţii ale operelor sale au inclus un indice al adjectivelor utilizate de poet, iar un critic italian l-a condamnat pe un poet fiindcă a utilizat cuvinte care nu se găsesc la Petrarca – o critică ce aminteşte de polemica legată de imitarea lui Cicero (vezi *supra*, p. 128). Scrisul şi vorbitul în această manieră deveniseră un fel de joc. Invers, un joc de societate obişnuit în Italia secolului al XVI-lea le cerea celor ce-l jucau să asocieze diversele părţi ale corpului uman cu versuri din Petrarca.

Elaborarea scrisorilor – şi mai ales a scrisorilor de dragoste – era o altă practică puternic îndatorată modelului clasic şi celui italian. Ca şi sonetele, scrisorile trebuiau să implice o exprimare elegantă a unor locuri comune, o nouă permutare sau combinare a unor elemente deja familiare. Tratatele despre arta epistolară s-au înmulţit. Exista o cerere serioasă de modele de scrisori – scrisori de recomandare, scrisori de mulţumire, scrisori de scuze, scrisori de consolare şi aşa mai departe. Scrisorile lui Cicero, Petrarca, Aretino şi ale altor maeştri ai genului au fost tipărite şi puse la dispoziţia publicului. Au fost publicate şi antologii de scrisori elaborate de diverse persoane, cum au fost *Epistolele mai multor doamne onorabile*, despre care am discutat mai sus (vezi p. 205). Montaigne a afirmat că deţinea o sută de antologii de scrisori, cumpărate cu ocazia vizitei lui în Italia.

Modelele de scrisori de dragoste constituiau un gen separat, care a inspirat crearea unui prim roman epistolar, scris de Alvise Pasqualigo – *Scrisori de dragoste* (1569). Printre temele recurente se numărau trimiterea unui cadou, plîngerile legate de cruzimea sau „duritatea" persoanei iubite, chinurile geloziei şi aşa mai departe. Farmecele făpturii iubite erau descrise într-o manieră formalizată: *la vostra angelica bellezza*, *l'incredibile bellezza vostra*, *quella bellezza estrema* etc. Limbajul utilizat este cel al îndrăgostitului petrarchian, care oftează şi suspină, sau cel al „micului păstor sărac şi umil" (*umile e povero pastorello*) din tradiţia scrierilor pastorale.

1. Forster (1969), pp. 1-83.

Cititorii s-ar putea întreba dacă au existat oameni în carne şi oase care au scris vreodată în stilul acesta. Faptul că unii dintre ei imitau modelele descrise mai sus şi respectau recomandările din tratate şi ghiduri poate fi dovedit de un caz judecat la tribunal de guvernatorul Romei în 1595, un proces de sodomie în care un preot din Subiaco era acuzat că îi făcuse avansuri unui băiat (din cîte se pare, organistul bisericii). Documentele doveditoare erau nişte scrisori de dragoste nesemnate aflate în posesia băiatului, scrise într-un stil petrarchian aproximativ şi care îl numeau „unica mea speranţă" (*unica mia speranza*), se refereau la „prea-credinciosul meu sprijin" (*mio fidelissimo servire*), deplîngeau faptul că expeditorul a fost părăsit, vorbeau de „soarta vitregă", „imensul chin", „inima sfîşiată" (*sviscerato core*) şi îl descriau pe autor drept „cel care te-a iubit mai mult decît pe sine însuşi" (*quel che vi ha amate più che se stesso*). Oare ce-ar fi spus Petrarca de o asemenea adoptare şi utilizare a limbajului său?

O altă practică ce dezvăluie entuziasmul pentru Antichitate şi pentru Italia era călătoria sau ceea ce am numi azi „turismul", cu alte cuvinte, vizitele făcute cu scopul de a vedea locuri cu anumite conotaţii culturale[1]. Petrarca n-a meditat doar pe ruinele de la Roma, ci a vizitat şi mormîntul lui Vergiliu de la Capri, şi pe cel al lui Titus Livius de la Padova. Practicile de acest gen au devenit tot mai obişnuite. De pildă, Alfonso de Aragon a vizitat ceea ce el credea a fi casa lui Ovidiu şi mormîntul lui Cicero. Mormîntul lui Vergiliu de la Capri a fost vizitat de Erasmus şi de regele Carol al VIII-lea al Franţei. În 1598, un vizitator polonez şi-a gravat aici numele[2].

Italofilia a fost în egală măsură exprimată şi încurajată prin intermediul turismului. Practica respectivă poate fi atestată încă din secolul al XV-lea, cînd municipalitatea din Arezzo a declarat casa lui Petrarca monument de interes public. Umanistul florentin Traversari a vizitat mormîntul lui Petrarca de la Arquà, în timp ce umanistul francez Fichet s-a dus la Avignon ca să vadă ceea ce credea el că este mormîntul aceluiaşi Petrarca. Totuşi, abia în secolul al XVI-lea turismul a devenit ceva obişnuit, în special

1. Mączak (1978).
2. Mączak (1978), pp. 272-273.

datorită expansiunii cultului pentru Petrarca şi pentru iubita sa Laura. În 1533, poetul Maurice Scève, pe atunci student la Avignon, a descoperit ceea ce el a luat drept mormîntul Laurei[1]. În anul următor, poetul spaniol Garcilaso de la Vega a vizitat şi el mormîntul. Călătorul englez Fynes Moryson a vizitat Arquà în 1594 şi a văzut nu doar mormîntul lui Petrarca, ci şi casa poetului, unde proprietarul „ne-a arătat cîteva obiecte de gospodărie care îi aparţinuseră acestuia şi chiar blana unei pisici pe care [poetul] o iubise ; ei o uscaseră şi o păstrau în continuare".

Printre obiectivele de pelerinaj cultural se numărau mormîntul lui Ariosto de la Ferrara, cel al lui Boccaccio de la Certaldo, cel al lui Sannazzaro, aflat la Mergellina, mormîntul lui Castiglione, din Mantova, şi cele ale lui Giotto, Ficino şi Michelangelo, la Florenţa. Începînd cu anul 1620, casa lui Michelangelo a fost deschisă pentru public. Itinerarele călătorilor ce veneau în Italia includeau atît opere de artă, cît şi artişti şi erudiţi în viaţă. Viitorul magistrat Jacques-Auguste de Thou s-a dus să viziteze în Mantova un *studiolo*, cel al Isabellei d'Este, şi l-a întîlnit pe Vasari în Florenţa. Capela Medici este menţionată frecvent de vizitatorii străini veniţi în Florenţa în jurul anului 1600. Practica acestui Grand Tour, în care tineri nobili din Anglia, Franţa, Ţările de Jos, Germania, Danemarca, Polonia şi din alte locuri mergeau să viziteze Italia şi, într-o măsură mai redusă, şi alte ţări, a fost creată pe la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Tratatele scrise de Justus Lipsius, Henrik Rantzau, umanistul elveţian Theodor Zwinger şi alţii au formalizat această practică, oferind indicaţii cu privire la ceea ce ei numeau „arta" sau „tehnica" de a călători, arătînd tot ce trebuia făcut şi ce era de văzut - antichităţi, biserici, fîntîni, grădini, inscripţii, biblioteci, pieţe, statui etc.[2]

Nu se întîmplă prea des ca războiul să fie considerat o parte componentă a Renaşterii, însă şi în acest domeniu practicile europene au preluat din ce în ce mai mult modelele oferite de Antichitate şi de Italia. În franceză, engleză, spaniolă şi în alte limbi au pătruns termeni militari italieni cum ar fi *bastione* şi *cannone*

---

1. Saulnier (1948), pp. 38-44.
2. Stagl (1980) ; Rubiès (1995).

(germanii, în schimb, nu au acceptat pătrunderea cuvîntului *cannone*, aşa cum s-au opus şi termenulul *pilastro* sau altor contribuţii italiene la limbajul arhitecturii). Tratatele italiene de artă a războiului au fost studiate şi traduse, iar printre ele s-a aflat şi *Despre meşteşugul războiului* al lui Machiavelli, care scotea în evidenţă virtuţile militare ale Romei antice. Autorii antici care au scris despre arta războiului, cum ar fi Iulius Cezar, Polibiu sau Aelian, au fost luaţi foarte în serios de comandanţii militari ai vremii.

De pildă, Maurice de Nassau, fost discipol al lui Lipsius şi unul dintre generalii de seamă ai epocii sale, a urmat modelele antice în activitatea sa militară, înlocuind careurile cu formaţiuni în linie şi punînd accent pe instrucţia soldaţilor şi pe săparea unor tabere fortificate. Maurice cunoştea bine comentariul lui Lipsius asupra descrierii făcute de Polibiu armatei romane. Din cîte se pare, „renaşterea militară" a jucat un rol esenţial în „revoluţia militară" de la sfîrşitul secolului al XVI-lea[1]. Există aici cîteva aspecte ironice. În primul rînd, reuşita invaziei „barbarilor" în Italia, petrecută în 1494, nu i-a împiedicat pe italieni să devină modele militare. În al doilea rînd, epoca prafului de puşcă, uneori elogiat ca parte a „noii epoci", a coexistat cu o revenire la modelul Antichităţii. În al treilea rînd, generalii hotărîţi, pragmatici şi de succes cum era Maurice de Nassau au învăţat lucruri utile de la intelectuali umanişti cum era Lipsius. Ca şi în cazul muzicii, al caligrafiei şi al arhitecturii, umaniştii au contribuit la transformarea practicilor culturale.

Toate celelalte practici cotidiene, cum ar fi dansul, călăria şi scrima, au urmat şi ele modelele italiene. Majoritatea tratatelor centrate pe astfel de subiecte – şi care au proliferat în secolul al XVI-lea – erau scrise de italieni, iar termenii tehnici utilizaţi de ei au pătruns în celelalte limbi, ca şi în cazul lexicului specific arhitecturii sau artei războiului. În afara Italiei exista o cerere foarte mare de profesori italieni de dans, de călărie şi de scrimă, atît la curţile regale, cît şi în academii, unde tinerii nobili învăţau genul de comportament considerat adecvat pentru categoria lor socială. Practicile respective ar putea părea cam îndepărtate de

1. Oestreich (1969, 1982); Reinhard (1986).

ceea ce este cunoscut de obicei sub numele de Renaştere, dar exemplul *Curteanului* lui Castiglione este suficient ca să ne arate legăturile existente. În *Curteanul* sînt comentate dansul, mersul, gestica şi poziţiile corpului ca metode utilizate pentru a evidenţia graţia (*grazia*) sau neglijenţa elegantă (*sprezzatura*) unei persoane, concepte preluate de la Cicero şi de la alţi scriitori ai Antichităţii şi ulterior „incorporate" treptat în viaţa cotidiană.

Cărţile italiene despre tăierea şi porţionarea cărnii, precum şi despre alte elemente ale ritualului mesei, cum ar fi arta împăturirii şerveţelelor, au atras şi ele interesul în alte părţi. Folosirea furculiţei la masă s-a răspîndit în Europa pornind tot din Italia, deşi opoziţia faţă de utilizarea ei a rămas puternică şi n-am putea spune că practica aceasta ar fi fost foarte răspîndită nici măcar în rîndul claselor superioare pînă prin secolul al XVII-lea. Despre regele Matei Corvinul al Ungariei, care în multe privinţe era un italofil, se spune că ar fi refuzat să folosească furculiţele dăruite de principele de Ferrara[1]. Nu trebuie să credem însă că Ungaria ar fi fost un caz izolat de înapoiere în ceea ce priveşte acest aspect. În Anglia, călătorul Thomas Coryate a fost nevoit să le explice în 1608 conaţionalilor săi ce este o furculiţă, făcînd şi o demonstraţie pentru ca descrierea acelui obiect exotic să fie mai inteligibilă.

Atitudini şi valori

A venit vremea să ne aplecăm asupra principiilor care stau la baza practicilor amintite anterior, adică a schimbărilor provocate în mentalitatea oamenilor obişnuiţi, în convingerile lor nerostite, în sensibilitatea sau rutinele lor mentale. De exemplu, formele arhitecturale exprimă uneori idei complexe. Cînd clădirea Colegiului Caius and Gonville din Cambridge a fost reconstruită în stil renascentist, adică în anii 1560-1570, au fost realizate trei porţi de acces : una mai simplă, Poarta Umilinţei, la intrare ; o alta mai îngrijit făcută, Poarta Virtuţii ; şi, în fine, extrem de împodobita Poartă a Onoarei, înzestrată cu obeliscuri şi plasată la ieşirea spre locul unde se confereau titlurile academice (vezi figura 24).

1. Elias (1939) ; Klaniczay (1990), p. 83.

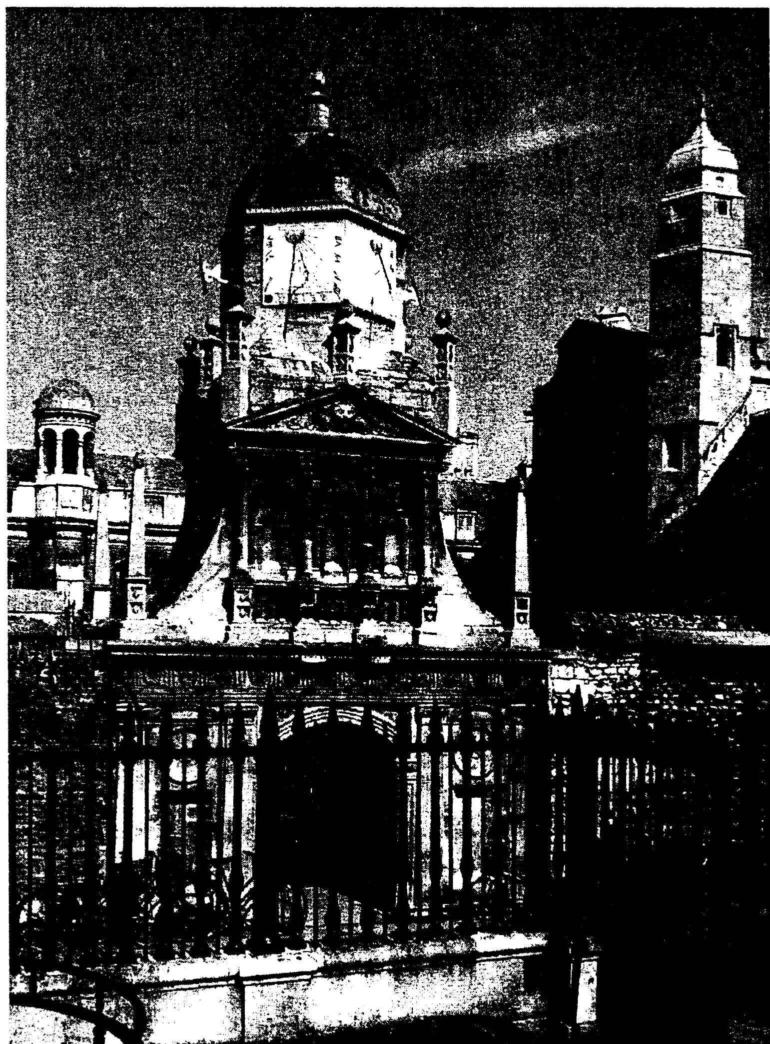


Figura 24 – Poarta Onoarei de la Colegiul Caius din Cambridge. (Reproducere permisă prin amabilitatea decanului şi a consiliului de conducere de la Caius College, Cambridge ; foto – Wim Swaan.)

Atunci cînd cineva trecea pe sub cele trei porţi, imita trecerea unui student prin universitate. Era un fel de punere în scenă a unui ritual de iniţiere, un gen de revenire în lume sau Renaştere, în care porţile reprezentau pîntecele matern. Simbolismul - şi trimiterile la virtuţi - amintesc de emblema heraldică de tip renascentist (vezi *infra*, p. 254). Poarta Onoarei, ca şi porticul Universităţii din Alcalà (figura 10) reprezintă o variantă academică a arcului de triumf - gloria ca imbold pentru studiu.

Apoi, muzeele sau „cabinetele de curiozităţi" ale Renaşterii ar putea fi considerate drept nişte materializări ale interesului din acea vreme faţă de minunăţiile, ciudăţeniile şi deviaţiile naturii[1]. Creşterea interesului pentru astfel de lucruri se leagă de un nou tip de apreciere, mai pozitivă, a curiozităţii, o atitudine condamnată multă vreme de gînditorii creştini, de la Augustin la Calvin[2]. Astfel de aşezăminte au fost analizate şi ca nişte întrupări ale unui ideal enciclopedic, ca nişte încercări de a elabora un microcosmos, o imagine în mic a Universului care să includă, alături de produsele ingeniozităţii umane, animalele, plantele şi mineralele din diferite părţi ale lumii. Cu ajutorul tratatelor rămase, cum ar fi cel al medicului Samuel Quiccheberg, *Inscripţii* (din 1565), în care cititorilor li se explică felul în care să-şi aranjeze şi clasifice colecţiile, s-a încercat chiar şi reconstituirea sistemului de categorii pe care era fundamentată aranjarea unor astfel de muzee[3].

De asemenea, ideile expuse cu precizie de Machiavelli în *Principele* şi în *Discursurile* sale au fost comparate cu gîndirea politică de la nivelul general al epocii, aşa cum apare el în memoriile trimise de consilieri principilor, în dezbaterile consiliilor sau în rapoartele ambasadorilor. Nu era vorba doar de o teorie înaltă care influenţa practica obişnuită. În Florenţa din epoca lui Machiavelli, ideile politice cotidiene erau într-un proces de transformare, în special după criza provocată de invazia franceză din 1494. Dezbaterile politice care s-au desfăşurat între membrii clasei stăpînitoare din Florenţa ne dezvăluie existenţa unui grad

1. Céard (1977).
2. Blumenberg (1966), partea a 3-a ; *cf.* Blumenberg (1988), Daston (1995).
3. Lugli (1983) ; Olmi (1992).

mai scăzut de încredere în raţiune decît înainte de criză, precum şi un interes mai ridicat faţă de forţa brută. Scrierile lui Machiavelli au reflectat, au exprimat şi totodată au influenţat acest gen de convingeri[1]. Cîteva dintre ideile lui au intrat în uzul curent al nenumăratelor tratate pe tema „raţiunii de stat", inclusiv în paginile autorilor care l-au atacat în mod explicit pe Machiavelli, cum ar fi Giovanni Botero, al cărui tratat *Ragione di Stato* (1589) a fost tradus în franceză, germană, spaniolă şi latină înainte de sfîrşitul secolului, iar pînă în 1606 a ajuns la a şasea ediţie în italiană.

Un alt exemplu de schimbări în convingerile nerostite ale oamenilor este ceea ce am putea numi „sentimentul trecutului". Mişcarea de reînviere a Antichităţii clasice depindea de două convingeri adverse, dacă nu cumva chiar contradictorii. Cea dintîi era aceea a distanţei culturale, conturată prin presupoziţia conform căreia anticii făceau lucrurile într-un mod diferit faţă de moderni. A doua era aceea că nu era numai de dorit, ci şi posibil să se anuleze acea distanţă culturală şi, de pildă, să se reînvie limba lui Cicero. Cultura materială dezvăluie uneori astfel de convingeri nerostite cu mai multă claritate decît o fac textele. Construcţiile în stil clasic şi reprezentarea modernilor în veşminte antice erau tot atîtea tentative de a anula distanţa culturală. Pe de altă parte, sentimentul distanţei ne este dezvăluit de ceea ce am putea numi „testul soldatului roman". În vreme ce artiştii medievali reprezentaseră soldaţi romani (dormind lîngă mormîntul lui Hristos, ca să dăm un exemplu concret) în armurile propriei lor epoci, Mantegna a studiat sculptura romană pentru a reprezenta cu acurateţe armurile şi armele anticilor. La fel, indicaţiile scenice la o piesă de teatru a lui Cervantes, *Încercuirea Numanciei* (*El cerco de Numancia*), îi descriu pe soldaţii romani astfel: „Înarmaţi în stil antic, fără archebuze".

În cele din urmă, sentimentul distanţei a devenit atît de puternic, încît a ajuns să submineze impulsul de a imita Antichitatea. După cum am văzut (la p. 128), Erasmus a atacat ciceronianismul pornind de la ideea că faimosul orator vorbea şi scria în limba propriei sale epoci, nu a unei epoci anterioare. Un personaj din

1. Albertini (1955); Gilbert (1965), pp. 105-152.

Curteanul lui Castiglione declară că, dacă îi imităm pe antici, nu facem de fapt decît să ne îndepărtăm de ei, fiindcă anticii nu imitau pe nimeni. Cercetările întreprinse de eruditul francez François Hotman asupra dreptului roman l-au dus la concluzia – exprimată în lucrarea sa *Anti-Tribonian* din 1567 – că astfel de studii erau inutile pentru un francez modern, deoarece „sistemul Republicii romane este foarte diferit de cel al Franţei" (*l'état de la république romaine est fort différent de celui de France*)[1].

Evident că, pentru a urmări procesul de formare a rutinelor mentale, este necesar să fim foarte atenţi la transformările sistemului educaţional. Caietele în care erau adunate cugetări ajutau la structurarea unor moduri de gîndire în concordanţă cu acestea, încurajîndu-i pe elevi să judece lumea din perspectiva calităţilor morale, aranjate într-o ordine ierarhică, şi s-o vadă sub forma unei structuri de opoziţii binare : între cariera armelor şi cea a literelor, între *otium* şi *negotium*, între vicii şi virtuţi etc.[2] Enciclopediile de genul lucrării lui Zwinger *Teatrul vieţii omeneşti* (1586), care era structurată în cea mai mare parte a ei pornind de la calităţile morale, întăreau un astfel de mesaj. Acelaşi lucru îl făceau şi culegerile de maxime morale, cum a fost extrem de bine vînduta *Adagia* a lui Erasmus. La fel şi aşa-numitele *gnomologiae*, indici de maxime adăugaţi de editori la unele volume, cum ar fi *Istoria Italiei* a lui Guicciardini sau *Scrisorile* lui Lipsius. Astfel de indici reprezintă şi un ghid util pentru felul în care erau citite aceste cărţi la vremea lor. Unul dintre motivele entuziasmului stîrnit de Tacitus la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi la începutul secolului al XVII-lea, pe lîngă relevanţa scrierilor sale în polemica legată de „raţiunea de stat", era pasiunea autorului roman pentru maxime. Botero îl citează în nu mai puţin de şaptezeci şi trei de locuri.

Judecarea lumii prin prisma calităţilor morale a fost sprijinită şi de un gen de carte la modă, cartea cu embleme heraldice, modă lansată de avocatul umanist Andrea Alciati în anii 1530. Emblema heraldică era o imagine cu o morală, criptică în mod

1. Burke (1969) ; Kelley (1970), pp. 29-50.
2. Curtius (1948) ; Moss (1996).

intenţionat, dar combinată cu un moto şi o maximă, elemente care se presupunea că-i permiteau privitorului să o decodeze. Emblema heraldică a însemnat un progres faţă de *impresa* (un desen simbolic personalizat, asociat cu un moto, pe care umaniştii – dar nu numai ei – îl foloseau pe medalii sau în alte locuri); concomitent, ea a reprezentat şi o popularizare a acelei *impresa*. De exemplu, desenul simbolic al împăratului Carol al V-lea, imaginat special pentru împărat de un umanist italian, consta în două coloane şi motoul „Mai departe" (*plus oultre*), sugerînd că imperiul lui Carol se întindea şi dincolo de Coloanele lui Hercule, pe care odinioară europenii le considerau marginea lumii cunoscute[1].

În secolul al XVI-lea, în Italia, Franţa, Spania, Ţările de Jos, Europa Centrală şi în alte părţi au fost publicate sute de cărţi cu embleme heraldice. Universul natural văzut prin prisma moralizatoare, aşa cum apare în *Istoria naturală* a lui Pliniu şi în bestiariile medievale, a devenit una dintre cele mai bogate surse pentru astfel de embleme. Cîteva dintre motouri au intrat în limbajul cotidian (dacă nu cumva au fost preluate de acolo) şi au supravieţuit pînă în zilele noastre. Printre ele – ca să dăm cîteva exemple – se numără: a-şi tăia craca de sub picioare, a plînge cu lacrimi de crocodil, a omorî cu dragostea (ultima asociată cu imaginea unei maimuţe antropoide care îşi înăbuşă odrasla strîngînd-o prea tare în braţe)[2].

Filosofia lui Platon şi a stoicilor a pătruns şi ea în viaţa cotidiană a anumitor grupuri sociale, printre care cel al artiştilor cum ar fi Michelangelo şi El Greco, sau cel puţin le-a colorat-o într-o anumită măsură. Concepţia neoplatonică asupra iubirii, bazată pe comentariul lui Ficino la *Banchetul* lui Platon, a devenit o temă de conversaţie mondenă în grupurile mixte cu un anumit statut social din Italia secolului al XVI-lea, fapt sugerat de proliferarea dialogurilor pe tema respectivă; acestea, după cum s-a exprimat la un moment dat istoricul artelor Erwin Panofsky, par „să fi jucat în societatea din Cinquecento un rol nu cu mult diferit de cel pe care îl joacă lucrările de psihanaliză semi-popularizată

1. Bataillon (1960); Rosenthal (1973).
2. Saunders (1989).

în zilele noastre". După cum remarca sec un umanist, „în cele din urmă, curtenii s-au gîndit că o parte indispensabilă a muncii lor este să ştie cîte feluri de iubire există şi ce înseamnă fiecare" – iubirea fizică, intelectuală, spirituală şi aşa mai departe[1]. Nu se ştie dacă participanţii la dezbateri şi-au dat seama că Platon era interesat de iubirea dintre bărbaţi, dar ei s-au concentrat oricum pe relaţiile dintre bărbaţi şi femei. Femeile au contribuit şi ele la discuţii, uneori chiar cu dialoguri scrise, cum este *Infinitatea iubirii* al curtezanei Tullia d'Aragona. Am putea spune chiar că platonismul a fost „feminizat".

Cel mai influent dintre dialogurile despre iubire, cu posibila excepţie a discursului pe această temă dezvoltat de Bembo la finalul *Curteanului* lui Castiglione, a fost publicat la Roma în 1535 de Leone Ebreo, cunoscut şi sub numele de Iuda Abravanel, un medic evreu din Lisabona. După expulzarea evreilor din Portugalia în 1492, familia acestuia s-a stabilit în Italia. Prezentarea pe care o face Leone definiţiei, originilor, tipurilor şi efectelor iubirii ia forma unui dialog între Philo şi Sophia, maestrul şi eleva sa, de care cel dintîi este îndrăgostit. „Sophia" înseamnă, bineînţeles, „înţelepciune", iar cele două nume combinate formează cuvîntul „philosophia". Dintre toate tratatele despre iubire ale epocii, acesta s-a bucurat de cel mai mare succes : pînă în 1607, a avut paisprezece ediţii în italiană, o traducere în latină, două în franceză şi trei în spaniolă. Montaigne şi Cervantes menţionează amîndoi dialogurile lui Leone, iar ideile expuse în respectivele dialoguri sînt reluate în poezia autorilor din grupul Pleiadei şi în romanul pastoral *Diana* al lui Montemayor (vezi *supra*, p. 185), în special în discuţia despre iubire din cartea a patra.

Interesul extrem de puternic faţă de subiect este confirmat de atenţia acordată concepţiilor platonice despre iubire în „academiile", grupurile de discuţii sau cluburile italiene, dintre care unele – ca Dubbiosi din Veneţia sau Incogniti din Neapole – acceptau printre membri şi femei. Utilizarea pe scară tot mai largă a ideii de „Idee" ne trimite în aceeaşi direcţie. Termenul joacă un rol fundamental în teoria artei, de la Michelangelo la

1. Panofsky (1939), p. 146.

Giovanni Paolo Lomazzo, care şi-a publicat în 1590 tratatul *Ideea*, şi la Vincenzo Scamozzi, a cărui lucrare, *Ideea de arhitectură universală*, a apărut în 1615[1]. El a mai fost utilizat într-o mare varietate de contexte. De exemplu, un anume Bartolomeo Zucchi şi-a intitulat ghidul de redactare a scrisorilor *L'idea del segretario* (1606).

Entuziasmul faţă de ideile lui Platon şi ale adepţilor săi s-a propagat şi în afara Italiei şi probabil că a atins apogeul în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. În 1548, un student de la Magdalen College din Oxford a cumpărat o lucrare de Platon în latină şi a scris pe pagina de titlu a cărţii „Deus Philosophorum Plato". Multe dintre dialogurile lui Platon au fost traduse în franceză în anii 1540 şi 1550. Imageria utilizată de poeţii Pleiadei şi de contemporanii lor, de la Edmund Spenser (în Anglia) pînă la Sá de Miranda (în Portugalia), îşi avea sorgintea în neoplatonism. Ceea ce-i atrăgea pe poeţi nu era numai analiza diferitelor feluri de iubire, ci şi comparaţiile între extazul, nebunia sau inspiraţia îndrăgostiţilor, a poeţilor şi a profeţilor. Prin intermediul poeţilor, ideile au pătruns în interiorul unor grupuri şi mai largi.

Dacă neoplatonismul a fost feminizat prin adaptarea lui la un nou mediu social, complexul de idei descris sub numele de „neostoicism" şi elaborat de filosoful roman Seneca în scrisorile sale şi în alte texte şi-a păstrat o imagine masculină clar definită. Pătrunderea ideilor respective în viaţa cotidiană a fost susţinută de biografia romanţată a împăratului Marcus Aurelius, publicată de Antonio Guevara în 1528 şi tradusă ulterior în franceză, engleză, italiană, latină şi germană, dar şi de dialogul din 1584 *Despre statornicie* al lui Justus Lipsius, care pe timpul vieţii autorului a avut parte de douăzeci şi patru de ediţii în latină, fiind tradus totodată în franceză, olandeză, engleză, germană, spaniolă, italiană şi poloneză. Numeroasele scrisori ale lui Lipsius, publicate şi ele, reveneau adesea la acest subiect şi abundau în maxime moralizatoare.

Ideea fundamentală a stoicismului – cel puţin în varianta sa renascentistă – era aceea a „apatiei", a „statorniciei" sau a „tihnei minţii". Una din imaginile preferate ale stoicilor era cea a unui

1. Panofsky (1924).

bărbat care se confruntă cu dezastrul şi rămîne la fel de netulburat ca un copac sau o stîncă în furtună. De pildă, medalia personală a lui Guicciardini avea pe ea o stîncă în mare. În tragedia sa despre Sfîntul Ioan Botezătorul, George Buchanan îl compară pe eroul său cu un stejar care stă neclintit în furtună sau cu o stîncă bătută de valuri. În romanul său pastoral *Arcadia*, Sidney o descrie pe eroina sa Pamela astfel : „ca o stîncă în mijlocul mării, bătută şi de vînturi, şi de valuri, dar stînd tot neclintită" (Cartea a III-a, capitolul 30). O biografie anonimă din acea vreme îl prezintă pe William Cecil ca pe un ins care „n-a fost niciodată cuprins de patimă [...], nici de cea a bucuriei la bine, şi nici de cea a fricii la rău".

Cu ajutorul scrierilor patristice, n-a fost deloc greu să se realizeze apropierea stoicismului de creştinism. Discuţiile despre *adiaphora*, lucrurile „indiferente" sau „exterioare", pentru care ar fi fost o nebunie să te lupţi, erau pentru Melanchthon şi pentru alţii ca el tot atîtea aplicaţii practice ale stoicismului la problemele Reformei. Catolicii şi protestanţii au proslăvit la unison statornicia lui Iov, ca şi cea a martirilor confesiunii lor. De pildă, Jacques-Auguste de Thou a scris în 1587 o parafrază în vers latin la Cartea lui Iov, parafrază al cărei subtitlu era „Despre statornicie", amintind de titlul dialogului lui Lipsius, publicat cu trei ani mai devreme. Apelul la ideea de statornicie, într-o epocă a războaielor civile, este unul extrem de clar. Relevanţa sa pentru problemele de la sfîrşitul secolului al XVI-lea a fost evidenţiată de Lipsius şi de unul dintre adepţii săi, magistratul francez Guillaume Du Vair, al cărui dialog despre statornicie în vremuri de restrişte (*De la constance et consolation ès calamités publiques*) era plasat în Parisul asediat[1].

Utilizările acestei virtuţi bărbăteşti în context militar sînt şi mai evidente. Nu este o întîmplare că Lipsius pare să fi fost atras în egală măsură de studiul stoicismului şi de cel al armatei romane. În epoca instrucţiei armate, autodisciplina recomandată de Seneca şi de Lipsius a fost transformată în disciplină militară. Neostoicismul a afectat însă chiar şi moda grădinilor. Lipsius îşi plasează dialogul amintit în grădina casei sale de la Liège şi transformă grădina

1. Fumaroli (1980), pp. 498-519.

într-un simbol al calităţilor morale pe care le recomanda. Prima parte a dialogului lui Du Vair are loc tot într-o grădină[1].

Pînă şi recomandarea stoicilor în favoarea sinuciderii a fost luată la acea vreme în serios, în ciuda incompatibilităţii sale cu creştinismul. Patricianul florentin Filippo Strozzi s-a sinucis în 1538, după nimicirea aspiraţiilor sale republicane în bătălia de la Montemurlo, şi a lăsat o scrisoare în care se referea la exemplul lui Cato din Utica, ce fusese pus într-o situaţie asemănătoare. Practica sinuciderii după modelul clasic al lui Cato, al Lucreţiei sau al lui Seneca (care şi-a tăiat venele în baie) s-ar putea să nu fi ajuns niciodată la modă, însă atras la acea vreme tot mai multă atenţie. Guicciardini, Lipsius, Montaigne şi John Donne au discutat cu toţii despre etica sinuciderii. Lipsius a comandat chiar un tablou pe această temă[2]. Subiectul apare sistematic în poemele, piesele de teatru şi romanele de diverse genuri de la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Croatul Dominko Ranjina a scris poeme despre sinuciderea lui Cato, a Sophonisbei şi a Cleopatrei. Piesa lui George Chapman *Cezar şi Pompei* prezenta pe scenă sinuciderea lui Cato, iar *Porţia* lui Garnier – sinuciderea fiicei lui Cato. Shakespeare îi prezintă pe Brutus şi pe Cleopatra săvîrşind actul sinuciderii nobile (deşi în aceeaşi piesă, doar că puţin mai înainte, Brutus condamna sinuciderea ca pe un act „josnic şi mişel”[3]). În *Arcadia* lui Sidney, Pyrocles şi Philoclea ne sînt prezentaţi în timp ce încearcă să se hotărască dacă să se sinucidă sau nu, pentru a scăpa de dezonoare.

Descoperirea lumii

A venit vremea să ne întoarcem la ideile lui Burckhardt, cea de „individualism” şi cea legată de descoperirea lumii şi a omului (vezi *supra*, p. 33). Numai că paginile ce vor urma se vor abate

1. Oestreich (1982), pp. 267-271; Morford (1987).
2. Jehasse (1976), pp. 636-639; MacDonald şi Murphy (1990), pp. 86-95.
3. *Cf.* William Shakespeare, *Iuliu Cezar*, actul V, scena 1, în *Opere alese*, vol. 5, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 78, traducere de Tudor Vianu (n.t.).

în mai multe privinţe de la ideile lui Burckhardt. Nu vom porni de la presupoziţia că individualismul era complet absent în Evul Mediu sau că în epoca lui Petrarca a avut loc o schimbare inexplicabilă în „spiritul vremii”[1]. În schimb, accentul va cădea pe procesul circular sau pe reacţia în lanţ prin care modificarea percepţiilor a creat o cerere pentru noi tipuri de texte şi de imagini, inclusiv pentru scrieri de călătorie, peisaje, biografii şi portrete, iar aceste texte şi imagini noi au afectat la rîndul lor percepţia asupra lumii. Oamenii s-au obişnuit să privească natura ca fiind „picturală” şi să-şi vadă propria lor viaţă ca pe o poveste.

Aşa cum am văzut deja (vezi *supra*, p. 33), ideea de descoperire a fost asociată mult timp cu ideea de Renaştere. Cuvîntul în sine a început să fie folosit în context geografic în secolul al XV-lea. De pildă, Poggio a utilizat termenul de „descoperire” într-o scrisoare adresată principelui portughez Henric Navigatorul, pe temeiul că teritoriile africane unde acostaseră recent navigatorii portughezii nu le erau cunoscute anticilor. Cincizeci de ani mai tîrziu şi cam cu trei ani înainte de faimoasa debarcare a lui Columb, Poliziano îi scrie regelui Portugaliei despre „descoperirea unor noi pămînturi, a unor noi mări, a unor noi lumi”. Descoperirea Americilor este parte componentă a unei mişcări mai ample de expansiune europeană.

Ca şi în cazul manuscriselor autorilor antici, italienii au jucat un rol important în cazul descoperirilor, dar şi în ceea ce priveşte răspîndirea noutăţilor. Columb era genovez şi avea legături cu umanistul şi geograful florentin Paolo Toscanelli. Florentinul Amerigo Vespucci, cel după care au fost numite continentele americane, a ajuns în Patagonia în 1501-1502. Lodovico di Varthema a călătorit prin Egipt, Persia şi India între anii 1500 şi 1508. Antonio Pigafetta din Vicenza a fost împreună cu Magellan (Fernão de Magalhaes) în călătoria sa în jurul lumii din 1519 şi a povestit în scris tot ce a văzut. Umanistul Pietro Martire din Anghiera (în Lombardia) a rămas în Europa, dar a scris o carte foarte populară despre Lumea Nouă, privindu-i pe locuitorii de acolo prin prisma clasică şi descriindu-i ca pe nişte inşi care

1. Gurevich (1995) ; *cf.* Batkin (1989).

trăiau în epoca de aur înfăţişată în poemele lui Ovidiu, fără proprietăţi şi bunuri personale. Gianbattista Ramusio, un funcţionar public venețian din cercul lui Bembo şi al lui Navagero, a strîns laolaltă primele relatări făcute din astfel de călătorii şi le-a publicat în trei volume masive, sub titlul de *Navigaţii*. Cărţile au apărut între anii 1550 şi 1559[1].

Conştiinţa existenţei unei alte lumi dincolo de hotarele Europei poate fi detectată şi în istoriile scrise de Bembo, Guicciardini şi mai ales de Giovio. Giovio a scris istoria epocii în care a trăit, concentrîndu-se asupra Europei, dar a menţionat şi alte părţi ale lumii, „din Cathay [China] pînă în Tenochtitlan", cum a afirmat el odată. Giovio a fost şi primul scriitor european care a afirmat clar că tiparul îşi are originile în China. Era un personaj de o curiozitate atotdevoratoare. Trebuie spus totuşi că nici curiozitatea sa – şi nici cea a cititorilor săi – nu era complet dezinteresată. De exemplu, Giovio a scris o carte despre Imperiul Otoman în care încuraja organizarea unei cruciade împotriva turcilor. „Descoperirea lumii" de către europeni nu s-a petrecut într-un vid politic[2].

Totuşi, odată făcute, descoperirile au influenţat imaginaţia multor europeni, inclusiv sentimentul amplasării lor în timp şi spaţiu. După cum am văzut deja, Columb, care uneori era denumit „al doilea Neptun", şi Magellan au fost incorporaţi în definiţiile „noii epoci". Un senator venețian i-a sugerat lui Ramuso că exploratorul Cristofor Columb ar merita o statuie de bronz, idee preluată de un patrician genovez din secolul al XVI-lea, Andrea Spinola, care a recomandat ridicarea unei statui de marmură a lui Columb în faţa primăriei oraşului. Francis Bacon a descris cum ar expune o imagine a lui Columb în institutul de cercetări pe care şi-l imagina el, Casa lui Solomon, alături de „statuile tuturor marilor inventatori". Lope de Vega a scris o piesă de teatru despre Columb, în timp ce Giulio Cesare Stella l-a făcut eroul unei epopei. Epopeile mult mai faimoase scrise de Ercilla şi Camões (vezi *supra*, pp. 180-183) descriau şi ele lumea din afara Europei.

1. Lach (1965), pp. 204-209 ; Broc (1980) ; Lestringant (1991) ; Grafton (1992).
2. Zimmermann (1995), pp. 121-122, 140.

Materialele tipărite au ajutat în mod clar la lărgirea orizonturilor celor care rămăseseră acasă. În secolul al XVI-lea au fost publicate multe relatări la prima mînă ale călătoriilor în afara Europei, inclusiv lucrări clasice cum ar fi scrisorile diplomatului flamand Ogier Ghiselin de Busbecq, care descria Imperiul Otoman, sau relatările despre Tupinamba, în Brazilia, făcute de mercenarul german Hans Staden şi de misionarul protestant francez Jean de Léry. Urmînd exemplul lui Ramusio, clericul Richard Hakluyt publică la Londra o culegere de scrieri de călătorie, iar tipograful şi gravorul Theodor de Bry face acelaşi lucru la Frankfurt[1]. De altfel, cei doi bărbaţi se cunoşteau. Hakluyt îi mai cunoştea pe André Thevet, cosmograful curţii regale franceze, şi pe geografii umanişti Gerard Mercator şi Abraham Ortelius, care l-au încurajat pe englez să publice acele lucrări.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, istoriile despre lumea din afara Europei au început să se înmulţească. João de Barros a relatat istoria expediţiilor portugheze în Asia (vezi *supra*, p. 197). Pentru secţiunile referitoare la India şi Persia, el a consultat militari, negustori şi administratori întorşi de acolo. Pentru China s-a folosit de surse chinezeşti, inclusiv de hărţi, cumpărîndu-şi şi un sclav chinez „pentru interpretarea lucrurilor acestea"[2]. González de Mendoza a scris şi el despre China. Lopez de Gómara, care fusese preot militar în trupele lui Hernán Cortés, şi iezuitul José de Acosta au descris cele două Americi din punctul de vedere al cuceritorilor şi al misionarilor. Istoria scrisă de Girolamo Benzoni, un milanez care şi-a petrecut paisprezece ani din viaţă în Lumea Nouă, condamnă cruzimile comise de spanioli, în vreme ce Garcilaso (vezi *supra*, pp. 138-139) elogiază realizările strămoşilor săi, incaşii[3]. Cel puţin cîteva dintre aceste istorii s-au bucurat de un succes editorial internaţional. De pildă, Lopez de Gómara a apărut în traducere italiană, franceză şi engleză. Cartea lui Benzoni a fost publicată la Geneva în franceză şi latină, apoi a fost tradusă şi în germană şi

1. Helgerson (1992), pp. 163-191.
2. Boxer (1948).
3. Burke (1985).

olandeză, deoarece atitudinile sale antispaniole erau pe placul lumii protestante. González de Mendoza s-a bucurat de o receptare internaţională chiar mai bună, fiind tradus în şase limbi (italiană, franceză, engleză, germană, latină şi olandeză) în primii zece ani de după prima ediţie a cărţii sale[1].

Una dintre cele mai remarcabile naraţiuni despre lumea din afara Europei realizate în secolul al XVI-lea a fost *Descrierea Africii*, publicată în italiană în 1550 de „Leo Africanus", care a fost imediat salutat ca un al doilea Columb[2]. Era vorba de opera unui om care cunoştea Europa atît din interior, cît şi din afară. Leon Africanul sau Hasan al-Wazzān, ca să-i dăm numele musulman, s-a născut în Granada. După expulzarea musumanilor în 1492, familia sa s-a mutat la Fez, unde Leon a făcut o carieră remarcabilă ca trimis al guvernatorului. Prins de corsarii sicilieni în 1518, Hasan a fost dus la Roma şi prezentat papei Leon al X-lea. Convertit la creştinism şi botezat de însuşi papa, Hasan a devenit Giovanni Leo. Geografia sa istorică a Africii, scrisă probabil în arabă şi tradusă în italiană de către autor, a fost publicată pentru prima dată în colecţia de scrieri de călătorie a lui Ramusio. A fost tradusă în latină, franceză, spaniolă şi în engleză (de către un prieten al lui Hakluyt). Jean Bodin l-a elogiat pe autor ca fiind „singurul care, după o mie de ani, a descoperit Africa... şi a dezvăluit-o tuturor". Trebuie adăugat că ceea ce s-a dezvăluit a fost, în esenţă, Africa de Nord. Doar Cartea a VII-a din lucrare, care de altfel este una relativ scurtă, se concentrează pe descrierea părţii din continentul african ce se întinde de la sud de Sahara.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, imaginile vizuale făceau ca ţările exotice şi populaţiile lor să le devină tot mai familiare multor europeni. Istoricul spaniol Oviedo şi-a exprimat la un moment dat regretul că Leonardo da Vinci şi Mantegna nu au putut să picteze imagini din America. Oricum, multe mostre aduse din cele două Americi, fie ele naturale sau create de om, puteau fi găsite în cabinetele de curiozităţi europene, printre ele numărîndu-se animale exotice cum ar fi tatu-ul, aligatori, măşti

1. Lach (1977), pp. 742-794.
2. Zhiri (1991).

din pene şi mozaicate[1]. Gravurile de genul ilustraţiilor din antologia în mai multe volume *America* a lui Theodor de Bry au făcut ca o sumă de imagini ale Lumii Noi să devină tot mai cunoscute. Hărţile pictate şi tipărite îi ajutau pe privitori să îşi delimiteze geografic informaţiile despre diferite regiuni. Hărţile pictate din *Galleria delle carte* a Vaticanului sînt un exemplu spectaculos de informaţie combinată cu decoraţiuni. Inventarele existente dezvăluie importanţa tot mai mare a globurilor terestre ca parte integrantă a mobilierului din birourile de studiu şi, probabil, şi a minţilor proprietarilor lor. Cărţile de călătorii, cum a fost relatarea lui Sigismund von Herberstein despre Moscovia, erau ilustrate cu tot mai multe hărţi. Hărţile lumii şi atlasele complete, cum era *Teatrul lumii*, realizat de Abraham Ortelius din Ţările de Jos, îi ofereau privitorului o imagine asupra întregului[2]. Volumul amintit, publicat pentru prima oară în latină în 1570, a fost tradus pînă în 1608 în alte şase limbi, ceea ce dovedeşte interesul stîrnit de el în afara comunităţii umaniştilor, unde a fost realizat. *Descrieri ale lumii* (*Relationi Universali*), lucrare realizată de autorul piemontez Giovanni Botero în anii 1590, oferea informaţii detaliate despre sistemele politice şi religioase. Interesul stîrnit de această lucrare, colaţionată după rapoartele trimise acasă de diverşi ambasadori şi misionari, dar extinsă la întreg globul, este dovedit de numeroasele ediţii ulterioare, ca şi de traducerile apărute în germană, latină, engleză, spaniolă şi poloneză[3].

Imaginile lumii ce se întindea în afara Europei erau adesea stereotipizate. Nu de puţine ori se întîmpla ca stereotipurile să fie unele clasice. De pildă, fie că era vorba de oamenii cu un singur picior (sciopozii), de femeile cu un singur sîn (amazoanele), de oamenii cu cap de cîine (cinocefalii) sau chiar lipsiţi complet de cap (blemii), locuitori ai unor ţinuturi îndepărtate cum ar fi India sau Etiopia, ideea unor aşa-numite „rase monstruoase" era una antică, elină, transmisă posterităţii prin intermediul *Istoriei naturale* a lui Pliniu. După 1492, oamenii au reamplasat

1. Impey şi Macgregor (1985); Olmi (1992), pp. 211-252.
2. Broc (1980).
3. Lach (1977), pp. 235-252.

aceste făpturi în Lumea Nouă imaginară. Imaginile tipărite au făcut ca existenţa şi înfăţişarea lor să fie nu doar mai veridică, ci şi mai populară, cum s-a întîmplat în cazul canibalilor, asociaţi mai ales – dar nu exclusiv – cu Brazilia. Imaginile Lumii Noi ca o rămăşiţă a epocii de aur (ca la Pietro Martire) sau ca un loc populat cu sălbatici nobili (ca la Jean de Léry) nu erau mai puţin stereotipizate decît cele ameninţătoare. Originalitatea lui Montaigne constă nu atît în faptul că a oferit un portret umanizat al locuitorilor Lumii Noi, cît în acela că a inversat argumentaţia tradiţională şi a susţinut că, de fapt, europenii sînt adevăraţii barbari[1].

Asia era şi ea percepută după anumite stereotipuri. Imperiile islamice ale otomanilor şi mongolilor erau prezentate nu de puţine ori ca mostre de despotism oriental (aşa cum vechii greci descriseseră odinioară statul persan). Jean Bodin a descris în lucrarea sa *Republica* (1576) Imperiul Otoman ca pe o *monarchie seigneuriale* în cadrul căreia principele era deţinătorul întregii proprietăţi. Diplomaţii veneţieni din Istanbul au făcut observaţii similare în rapoartele lor. Tragedia lui Christopher Marlowe, *Tamerlan* (cca 1587) a oferit publicului o imagine de neuitat a ceea ce va fi cunoscut mai tîrziu în Occident ca „despotism oriental", prezentîndu-l pe sultanul otoman Baiazid la început triumfător, înconjurat de ienicerii şi paşalele lui, iar apoi înfrînt, adus pe scenă într-o cuşcă şi folosit de Tamerlan pe post de taburet. Un ambasador englez în India, Sir Thomas Roe, a descris într-un mod similar forma de guvernămînt a mongolilor, ca fiind una „nesigură, lipsită de o lege scrisă, fără politică" (folosind termenul de „politică" în sensul de constituţie care să limiteze puterea conducătorului).

Întîlnirile cu lumea din exterior par să fi avut o influenţă semnificativă asupra modului în care europenii percepeau omenirea şi Europa însăşi. Întîlnirea cu locuitorii indigeni ai Americilor a dus la o dezbatere despre natura umană, în cadrul căreia unii participanţi au aplicat indienilor conceptul lui Aristotel de „sclavi din fire", în timp ce alţii l-au respins[2]. Reflecţiile asupra a ceea

1. Honour (1975); Lestringant (1990, 1991, 1994).
2. Gliozzi (1977), pp. 286-306; Pagden (1982), pp. 109-118.

ce înseamnă să fii european au avut loc tot la graniţe. Ameninţarea invaziei turceşti, mai ales în anii 1450 şi 1520, a încurajat formarea unui sentiment de solidaritate europeană. Atunci cînd a auzit de căderea Constantinopolului, papa Pius al II-lea a comentat că „acum am fost într-adevăr loviţi în Europa, care este casa noastră". Este cumva ironic faptul că un papă a trebuit să fie cel dintîi care a înlocuit termenul de „Creştinătate" cu „Europa", dar Pius (anterior numit Aeneas Silvius - sau Enea Silvio - Piccolomini) a fost un umanist care s-a interesat serios de geografie. Prima istorie a Europei care a purtat un astfel de titlu, *Storia dell'Europa*, a fost scrisă de un alt umanist, florentinul Pierfrancesco Giambullari. Cartea a fost publicată în 1566, pe vremea cînd Occidentul era preocupat intens de Imperiul Otoman. Faptul că Lumea Nouă a fost invadată de europeni a fost la fel de important pentru stimularea conştiinţei unei identităţi europene ca şi invazia turcilor în Europa. Cosmograful André Thevet, de exemplu, a pus în opoziţie modul de viaţă al indienilor din Brazilia cu cel din *„nostre Europe"*[1].

Indiferent dacă interesul le-a fost sau nu stimulat de conştiinţa contrastelor cu alte părţi ale lumii, cîţiva umanişti au realizat „corografii" sau topografii istorice ale diferitelor zone din Europa, urmînd un model clasic, cel al geografului grec Strabon, şi un exemplu italian, cel al *Italiei ilustrate* a lui Flavio Biondo (vezi *supra*, pp. 57, 103). Aceste corografii au inclus adeseori, atunci cînd au fost scrise de inşi din afara spaţiilor respective, descrierea moravurilor şi a obiceiurilor diferitelor popoare în stilul în care Herodot i-a descris pe perşi, iar Tacitus pe germani. Printre contribuţiile bine cunoscute din cadrul acestui gen se numără *Cele două Sarmaţii* (1517) de Matthias din Michow, rector al universităţii din Cracovia, *Comentariu asupra problemelor din Moscovia* (1549) de Sigismund von Herberstein, ambasadorul imperial la curtea ţarului, *Descrierea Ţărilor de Jos* (1567) de Lodovico Guicciardini, nepotul istoricului, *Descrierea Britaniei* (1572) de învăţatul galez Humphry Lluyd şi *Britannia* (1586) de istoricul englez William Camden[2]. Trebuie să adăugăm că publicarea

1. Hay (1957); Chabod (1964).
2. Strauss (1959); Broc (1980), pp. 99-119.

cărţilor lui Lluyd şi Camden, ca şi colecţia editată de Hakluyt, s-au datorat întrucîtva susţinerii lui Ortelius, umanist din Ţările de Jos. La un nivel inferior, modelul corografic a fost urmat într-o serie de istorii ale ţinuturilor Angliei, care au început cu lucrarea lui William Lambarde *O plimbare prin Kent* (1576) şi l-au determinat pe un învăţat să vorbescă despre „descoperirea elisabetană a Angliei"[1]. Imaginile pictate ale Europei şi ale lumii din afara ei se schimbau şi ele în această perioadă. Opera pictorilor veneţieni – Vittore Carpaccio sau Gentile Bellini, de exemplu – s-a făcut remarcată prin stilul ei „faptic" sau gen „martor ocular" şi prin relativa sa libertate faţă de stereotipuri, mai ales faţă de stereotipurile legate de Islam[2].

Unii artişti şi erudiţi din secolul al XVI-lea au fost de asemenea preocupaţi, ca niciodată pînă acum, de detaliile înfăţişării animalelor şi plantelor. Ei erau probabil stimulaţi de fluxul de informaţii despre flora şi fauna exotică, printre ale căror exemplare găsim girafa pe care sultanul i-a dăruit-o lui Lorenzo de Medici şi elefantul şi rinocerul pe care regele Manuel I al Portugaliei i-a primit din India şi i-a trimis papei în 1514 şi 1515. Rafael a pictat elefantul, în timp ce Dürer a făcut o gravură cu rinocerul, după ce a văzut o schiţă făcută cînd animalul a sosit la Lisabona[3]. Cîţiva învăţaţi, printre care se remarcă francezul Pierre Belon şi germanul Leonhard Rauwolf, au vizitat Orientul Mijlociu cu scopul de a studia plantele şi animalele de acolo. Un medic portughez, García d'Orta, a scris o carte despre plante şi leacuri din India (1563), în timp ce un coleg spaniol de-al său, Nicolás Monardes, a publicat un studiu similar despre continentul american (1565). Enciclopedia animalelor publicată de umanistul elveţian Konrad Gessner începînd din 1551 conţinea 1.200 de ilustraţii. Ilustraţiile au avut, de asemenea, un rol crucial în apariţia altor cărţi clasice de istorie naturală din secolul al XVI-lea, cum au fost lucrarea despre peşti a medicului francez Guillaume Rondelet (un prieten de-al lui Rabelais) şi studiile despre peşti şi

1. Rowse (1950), pp. 31-65; *cf.* Helgerson (1992), pp. 107-147.
2. Raby (1982); Brown (1988).
3. Lach (1977), pp. 131-172; *cf.* Lazzaro (1995).

păsări ale lui Pierre Belon. Picturile cu animale şi plante realizate pentru naturalistul Ulisse Aldrovandi din Bologna sînt încă un exemplu de legături dintre ceea ce distingem acum ca fiind observaţie „artistică" şi observaţie „ştiinţifică"[1].

Într-un pasaj celebru al cărţii lui despre necredinţa în epoca lui Rabelais, Lucien Febvre remarca lipsa de interes pentru vizual : „în secolul al XVI-lea nu a existat nici un hotel Priveliştea, nici un hotel Panorama. Nici nu aveau să apară – pînă în epoca romantismului"[2]. Febvre uita de Villa Belriguardo de lîngă Ferrara, ca să nu mai amintim de Belvedere din Vatican şi de fortăreaţa cu acelaşi nume din Florenţa. Petrarca, artist care urcase pe Mont Ventoux în 1336 şi admirase „priveliştea neobişnuit de deschisă şi de largă", era sensibil la calităţile estetice ale peisajului, după cum ştia foarte bine Burckhardt[3].

Istoria literaturii relatează o poveste similară. Descrierea „colţului de rai" (*locus amoenus*), care se poate găsi în opera lui Homer, Vergiliu şi a altor scriitori clasici, a fost adesea imitată de poeţii Renaşterii, iar operele lor au influenţat percepţiile referitoare la dealuri, crînguri şi alte elemente ale peisajului. *Arcadia* lui Sannazzaro dezvăluie un simţ acut al frumuseţii naturii sălbatice. Pe scurt, mărturia literaturii susţine ceea ce sugerează existenţa picturilor după natură şi amplasarea vilelor – şi anume că italienii din secolele al XV-lea şi al XVI-lea erau obişnuiţi să aprecieze calitatea peisajelor[4].

Prin secolul al XVI-lea, dacă nu şi mai înainte, această formă de sensibilitate putea fi găsită şi în alte zone ale Europei. În acea vreme, pictura peisagistică devenea un gen independent în Germania lui Albrecht Altdorfer şi a „şcolii Dunării", precum şi în Ţările de Jos, reprezentate de Joachim Patinir. Cuvîntul german *Landschaft*, ca şi cel italian *paese*, a fost folosit pentru prima dată cam pe la 1520, cu referire mai curînd la picturile după natură decît la peisajul propriu-zis. Umanistul elveţian Joachim Vadianus a urcat

1. Olmi (1992), p. 21.
2. Febvre (1942), p. 437.
3. Burckhardt (1860), cap. 4 ; *cf.* Stierle (1979).
4. Curtius (1948), pp. 183-202 ; Turner (1966).

cu prietenii săi pe Gnepfstein, lîngă Luzern, în 1518. Intenţia sa era să vadă lacul aşa cum fusese acesta descris de geograful antic Pomponius Mela, subiect al unei serii de prelegeri ţinute de elveţian.

Interesul recent apărut faţă de natură este cel mai uşor de dovedit în cazul Italiei, al Ţărilor de Jos şi al Europei Centrale, deşi putem găsi exemple şi din alte regiuni, unul remarcabil fiind cel al celebrei vederi asupra oraşului Toledo, pictată de El Greco. Acest interes era deseori unul estetic. Vocabularul poetic folosit pentru descrierea frumuseţilor naturii se îmbogăţea, iar unii poeţi, cum ar fi Ronsard, au descris cu interes şi precizie crescînde rîuri şi păduri, primăveri şi toamne, răsărituri şi amurguri[1]. Scriitorii care aveau ca temă arta călătoriei, cum era germanul Hilarius Pyrckmair, le spuneau cititorilor să caute „munţii, pădurile, văile, rîurile" (*montes, sylvae, valles, flumina*). Cu toate acestea, pentru alţii interesul faţă de natură era mai degrabă „ştiinţific". Împăratul Rudolf al II-lea l-a trimis pe angajatul său Roelandt Savery în Tirol ca să picteze minunile naturii pentru colecţiile imperiale. Poemele care descriau călătoria, o revenire a genului clasic al *hodoeporicon*-ului, au fost echivalentul literar al peisajelor pictate şi s-au diversificat în ecotipuri locale. Două exemple din Polonia relevă o preocupare etnografică, dar şi estetică, pentru această regiune. Sebastian Klonowić, de pildă, a descris zona rurală a Ruteniei şi obiceiurile locuitorilor ei în poemul latin *Roxolania* (1584), în vreme ce poemul în poloneză *Plutaşul* (1595) descria rîul Vistula. Contemporanul său, Szymon Szymonowić, a portretizat peisajele poloneze şi obiceiurile locului în *Idilele* sale.

Descoperirea sinelui

Corpul omenesc, ca şi cel al animalelor, a fost „descoperit" în epoca Renaşterii tîrzii, în sensul că a fost disecat, studiat şi ilustrat tot mai exact, mai ales în studiile de anatomie ale lui

---

1. Wilson (1961).

Vesalius (vezi *supra*, p. 167). Totuşi, această secţiune se va concentra asupra personalităţii umane. În cazul descoperirii sinelui, ca şi a lumii, reprezentările descoperirii au încurajat explorările viitoare. După cum a menţionat şi Burckhardt, în secolul al XV-lea şi al XVI-lea în Italia au devenit tot mai frecvente portretele şi autoportretele, biografiile şi autobiografiile, urmînd adeseori modele clasice, de la *Comentariile* lui Cezar la *Confesiunile* lui Augustin. În acest domeniu, ca şi în multe altele, exemplul italian a fost urmat puţin mai tîrziu în alte zone din Europa. De pildă, „momentul autoportretisticii" a venit în Germania în epoca lui Dürer[1]. Momentul autobiografiei a venit puţin mai tîrziu, după 1550. Vorbind despre Italia, ne gîndim la Benvenuto Cellini şi la medicul milanez Girolamo Cardano. În cazul Franţei – la Montaigne sau la soldatul Blaise de Monluc. În lumea vorbitoare de germană, ne gîndim la Bartholomaeus Sastrow şi la Thomas Platter ; în Ţările de Jos, la Justus Lipsius ; în Anglia, la muzicianul Thomas Whythorne. În Spania şi-au scris autobiografiile Sfînta Tereza, Sfîntul Ignaţiu, căpitanul Alonso Contreras şi alţii. Este puţin probabil să fie o coincidenţă faptul că apariţia acestor texte spaniole coincide cu apariţia romanului picaresc scris la persoana I (discutată mai sus, pp. 185-186), indiferent dacă „realitatea" a influenţat „ficţiunea" sau invers[2].

Nu putem susţine că o asemenea tendinţă este numai occidentală sau modernă. Portrete şi biografii, inclusiv autobiografii sau „ego-documente" (un termen intenţionat vag, care impune anumite întrebări), se pot găsi şi în alte culturi, cum ar fi China, Japonia sau lumea islamică. De altfel, s-a afirmat că „vîrsta de aur" a autobiografiei chineze a început în jurul anului 1566, cam în acelaşi moment ca şi în Europa, o coincidenţă care – ca şi apariţia grădinii aranjate estetic, pe care am menţionat-o mai sus – ar trebui să dea de gîndit[3]. În Europa putem găsi biografii şi cîteva ego-documente în secolul al XII-lea, iar portrete – în

1. Koerner (1993).
2. Buck (1988), Spadaccini şi Talens (1988).
3. Wu (1990), p. 196.

sensul de asemănare recognoscibilă – în secolul al XIV-lea. Pe de altă parte, în pofida opiniei lui Burckhardt, în Italia Renaşterii nu lipsesc dovezile că indivizii au continuat să se identifice cu familiile, breslele, facţiunile sau oraşele lor. *Ricordanze* sau „memoriile" atît de des întîlnite în Florenţa nu sînt autobiografii individuale, în ciuda detaliilor personale pe care le conţin, ci un amestec de registre de venituri şi cheltuieli, jurnale de familie şi cronici locale[1].

Ar fi, probabil, mult mai relevant dacă am lua în considerare mai curînd concepţiile despre individ din epoca Renaşterii decît să vorbim, cum a făcut Burckhardt, despre „evoluţia individului" în acea vreme. Poate că ar fi şi mai bine dacă am gîndi lucrurile din perspectiva modificărilor care se produc în categorisirea unei persoane, în imaginea despre sine a individului sau în stilul şi tehnicile de prezentare ori automodelare ale individului[2]. *Curteanul* lui Castiglione poate fi considerat un ghid de prezentare personală, la fel ca şi numeroasele ghiduri de redactare a scrisorilor din acea perioadă. Conştiinţa importanţei prezentării personale prin intermediul scrisorilor este dezvăluită de preocuparea lui Petrarca, Erasmus şi Lipsius, printre alţii, pentru colecţionarea şi editarea epistolelor lor[3]. În plus, multe forme ale culturii materiale discutate mai devreme în acest capitol – casele şi mobilierul lor, ca să nu mai vorbim de haine – pot fi considerate drept tot atîtea adăugiri la autoprezentare. Acest aspect este foarte clar în cazul în care comanditarii îşi au numele inscripţionate pe clădirile pe care le-au plătit. Numele lui Marco Antonio Barbaro apare pe faţada clădirii bisericii de lîngă vila sa din Maser, cel al cardinalului Farnese pe biserica Gesù din Roma, iar iniţialele lui Bess of Hardwick apar pe parapetele de la Hardwick Hall. În 1602, pe galeria castelului scoţian de la Strathbogie s-a inscripţionat cu majuscule romane „GEORGE GORDOUN FIRST MARQUIS OF HUNTLE" (figura 25).

---

1. Guglielminetti (1977), Burke (1992).
2. Greenblatt (1980).
3. Jardine (1993).



Figura 25 : Faţada galeriei Huntley din Strathbogie, Gordon. (Fotografie © Historic Scotland ; copyright Coroana Britanică.) Un exemplu de autoreclamă în stil renascentist.

Medaliile, care aveau în mod normal un portret pe o parte şi un desen personalizat pe cealaltă, au fost un alt exemplu de autoprezentare. Moda medaliilor, în mare parte italiană în secolul al XV-lea (vezi *supra*, p. 63), s-a răspîndit prin Europa în secolul al XVI-lea nu numai în rîndul conducătorilor politici, care le foloseau în scopuri de propagandă, ci şi în rîndul umaniştilor, cum ar fi Erasmus (a cărui medalie a fost desenată de artistul Quentin Matsys), Willibald Pirckheimer, Sir John Cheke (a cărui medalie a fost făcută la Padova) şi astronomul Tycho Brahe.

Biografiile

Şi aici, ca şi în alte domenii, Petrarca este un punct de plecare necesar, datorită colecţiei sale de biografii ale romanilor celebri şi ale altor personalităţi. Colecţiile secolului al XV-lea includ

lucrările *Oameni iluştri* a lui Bartolomeo Fazio, *Vieţile papilor* a lui Platina, biografiile oamenilor celebri pe care i-a cunoscut şi despre care a scris Vespasiano da Bisticci şi biografiile femeilor celebre scrise de călugărul augustinian Jacopo Fillipo Foresti, care a urmat modelul lui Boccaccio (vezi *supra*, p. 41), incluzînd însă şi biografiile umanistelor Isotta Nogarola şi Cassandra Fedele. În ceea ce priveşte biografiile individuale, Boccaccio a scris despre Dante şi Petrarca, Leonardo Bruni despre Aristotel, Cicero, Dante şi Petrarca, Guarino din Verona despre Platon, iar Giannozzo Manetti despre Socrate şi Seneca. Printre contemporanii omagiaţi în acest fel s-au numărat Nicolae al V-lea, Alfonso de Aragon, Filippo Maria Visconti, Cosimo de Medici, arhitectul Brunelleschi, umanistul Pomponio Leto şi un *condottiere*, Braccio da Montone[1].

În Italia secolului al XVI-lea, biografiile au devenit o parte şi mai importantă a peisajului cultural. Dacă noi ne gîndim în primul rînd la scrierile lui Vasari despre vieţile artiştilor, contemporanii lui ar alege probabil biografiile de soldaţi şi de sultani ale lui Giovio, urmate de biografiile unor doamne, scrise de Giuseppe Betussi, care a adus la zi textele lui Boccaccio, adăugînd (printre altele) figurile Isabellei d'Este şi Margaretei de Navara. Printre biografiile individuale se numără cea a lui Ficino, scrisă de Corsi, biografia lui Castruccio Castracani, de Machiavelli, viaţa lui Michelangelo istorisită de Condivi şi cea a lui Ariosto scrisă de Pigna.

Înainte de 1500, nu era mare lucru de povestit despre ce se întîmpla dincolo de Alpi. Rudolf Agricola scria despre Petrarca, iar Hernando Polgar despre „oamenii faimoşi din Castilia". Despre viaţa lui Henry al V-lea al Angliei nu a scris un englez, ci un italian expatriat, Tito Livio Frulovisi (un elev al lui Guarino da Verona), tot aşa cum despre viaţa episcopului polonez Grigore din Sanok a scris un alt umanist italian, Filippo Buonaccorsi „Callimaco". Totuşi, după 1500 situaţia s-a schimbat. Biografia lui Ieronim, scrisă de Erasmus şi publicată în 1516, a reprezentat un simptom al unei noi preocupări şi, în acelaşi timp, un stimul pentru aceasta. Umanistul Beatus Rhenanus a scris în 1540 o

1. Burke (1998b).

biografie a lui Erasmus, iar Beatus însuşi urma să devină peste zece ani eroul unei biografii.

În Anglia, Sir Thomas Elyot a scris o biografie a împăratului roman Alexander Severus. William Roper şi Nicholas Harpsfield au scris cîte o biografie a lui Thomas Morus, iar George Cavendish una a cardinalului Wolsey. Fulke Greville, prietenul lui Philip Sidney, a scris o biografie a acestuia. În lumea francofonă s-au scris biografii ale lui Guillaume Budé, Jean Calvin, Caterina de Medici, Petrus Ramus şi Pierre Ronsard, precum şi biografiile colaţionate ale „Marilor Căpitani", lucrare întreprinsă de Brantôme. Poeţii Eoban Hessus şi Jan Kochanowski, artiştii Albrecht Dürer şi Lambert Lombard, compozitorul Josquin des Prez, reformatorul Philip Melanchthon şi umanistul Justus Lipsius şi-au avut cu toţii biografii lor.

Modelul italian este destul de evident în unele dintre aceste cazuri. *Schilderboek* sau „Cartea pictorilor" (1604) a lui Karel van Mander a fost o pastişă după Vasari, după cum Brantôme l-a pastişat pe Giovio. Şi italienii au urmat nişte modele. Petrarca s-a inspirat, probabil, din *De viris illustribus* a lui Ieronim, el însuşi inspirat de opera lui Suetoniu pe tema scriitorilor romani. Giovio a recunoscut că l-a imitat pe Plutarh ; biografiile sale de soldaţi urmează modelul lui Cornelius Nepos, în vreme ce Vasari a adaptat pentru vieţile artiştilor modelul biografiilor de filosofi scrise de Diogene Laertius. Chiar şi Brantôme, care era soldat, nu învăţat, i-a studiat pe Platon şi pe Suetoniu în traducere franceză şi uneori şi-a privit eroii şi eroinele prin prisma acestor clasici.

Biografiile s-au scris în diferite scopuri şi în contexte variate. Vieţile sfinţilor, care încă se scriau şi apăreau, propuneau cititorilor modele de imitat. Vasari a scris despre artişti din motive similare, după cum spune chiar el, un punct de vedere care ne ajută să explicăm faptul că povesteşte aceeaşi anecdotă despre artişti diferiţi, exact aşa cum anumite istorisiri despre sfinţi pot fi găsite într-o mulţime de hagiografii. Alte biografii îşi au originea în oraţii funebre[1].

1. Mayer şi Woolf (1995).

Una dintre împrejurările în care s-au scris biografiile este deosebit de relevantă pentru schimbările generale de atitudine sau mentalitate. Începînd de la sfîrşitul secolului al XV-lea, biografiile autorilor s-au scris şi s-au publicat adesea ca prefeţe la operele lor. De exemplu, biografiile poeţilor antici romani scrise de umanistul Pietro Crinito (publicate iniţial, în 1508, într-o antologie) au fost folosite mai tîrziu pentru a introduce ediţiile operelor acestor poeţi. Biografia lui Ieronim, realizată de Erasmus, a fost pusă în fruntea unei ediţii a operelor lui Ieronim, publicată de tipograful Froben din Basel în 1516. La fel, Froben i-a comandat lui Beatus Rhenanus biografia lui Erasmus, ca prefaţă la o nouă ediţie a lucrărilor umanistului din Rotterdam. Biografia lui Ariosto, scrisă de Pigna, a fost adăugată rapid la ediţiile operei *Orlando Furioso*. Ediţiile operelor lui Ronsard, Chaucer şi Francisco de Sà, publicate în 1586, respectiv în 1598 şi în 1614, erau prefaţate tot de astfel de biografii. Această nouă convenţie ilustrează apariţia ideii individualităţii autorului sau, cu alte cuvinte, a ideii (ori a presupunerii) că informaţiile despre viaţa personală a autorului îi ajută pe cititori să-i înţeleagă opera.

Portretele

Portretele şi autoportretele sînt în mod evident paralele cu biografiile şi autobiografiile, iar genurile s-au dezvoltat cam în acelaşi timp şi în aceleaşi locuri, mai ales în Italia, Germania şi Ţările de Jos. Autoportretul lui Jean Fouquet este unul dintre primele exemple (figura 3). Dintre exemplele italiene, cele mai bine cunoscute sînt autoportretele lui Tizian, Parmigianino şi Vasari, iar dintre cele ale Sofonisbei Anguissola au supravieţuit exact douăsprezece. În cazul Germaniei, se pot menţiona seriile de autoportrete ale lui Dürer, iar în Ţările de Jos autoportretele lui Maarten van Heemskerck şi ale lui Catherine van Hemessen (figura 16).

În cărţile lui Giovio şi Vasari (în a doua ediţie a *Vieţilor* scrise de cel de-al doilea, publicată în 1568, au fost incluse 144 de portrete istorice), biografiile şi portretele s-au combinat, după modelul oferit de învăţatul roman antic Varro. Portretele de bărbaţi

iluştri – şi mai rar de femei ilustre – deveneau o parte tot mai importantă a procesului de mobilare a caselor bogate sau a edificiilor publice, mai ales a bibliotecilor. Persoanele care împărtăşeau aceleaşi preocupări pentru astfel de figuri istorice, dar nu-şi puteau permite să comande picturi în ulei, puteau obţine un „muzeu de hîrtie", cu alte cuvinte, cărţi cu portretele tipărite ale papilor, conducătorilor politici, învăţaţilor, ereticilor şi aşa mai departe, din care s-au publicat cu zecile în secolul al XVI-lea[1].

Ediţiile din operele scriitorilor renumiţi erau însoţite nu doar de biografiile, ci şi de portretele acestora, plasate de obicei sub formă de frontispiciu, ca în cazurile lui Dante (1521), Ariosto (1532, figura 5), Erasmus (1533), Petrarca (1536), Ronsard (1552), Tasso (1593) şi Shakespeare (1623). Sub portretul lui Ronsard era scris: „Aici este trupul, iar spiritul este în versurile lui"; sub cel al lui Shakespeare – celebrele versuri ale lui Ben Jonson despre artist:

„O, spiritu-i de-ar fi putut
Chiar şi-n bronz să fie făcut
Precum obrazu-i, – scrisu-i mut
Înscrisu-n bronz ar fi-ntrecut
Oricum. Dar n-a fost s-aibă parte,
Deci, cititor, uită-te-n carte!"

Zeci de jurişti, medici şi alţi inşi mai puţin importanţi au adoptat această tendinţă. Pînă pe la 1600, portretele a cel puţin optzeci de italieni, inclusiv două sau trei femei (Isabella Andreini, Modesta Pozzo şi, probabil, Veronica Franco), au fost puse pe frontispiciile cărţilor lor[2]. Ne lipseşte o cercetare sistematică pentru restul Europei, dar am găsit cincizeci de exemple, toate, în afară de opt, posterioare anului 1550.

Cum putem justifica apariţia portretului în Europa acestei epoci? Tentaţia de a încadra răspunsul la această întrebare în termeni de „individualism" – individualism occidental în general

1. Burke (1995).
2. Zappella (1988).

şi individualism renascentist în particular – este puternică. Nu ne surprinde să aflăm că Jacob Burckhardt, care a pus atîta accent pe „evoluţia individului” în Renaşterea italiană, ar fi trebuit să dedice un eseu şi istoriei portretului. În favoarea ideii respective putem găsi, cu siguranţă, cîteva argumente. Existenţa „sălilor oamenilor iluştri”, care omagiază realizările unor indivizi de excepţie (vezi *supra*, pp. 38, 62), sugerează că se pot face unele conexiuni între apariţia portretului şi ceea ce Burckhardt numea „simţul modern al faimei”. Aşa stau lucrurile cu muzeul de portrete istorice al lui Giovio şi cu alte colecţii similare. Ideea unicităţii individului se potriveşte bine cu cerinţele crescînde de verosimilitate, de „asemănare”. Margareta de Austria l-a trimis pe Jan Vermeyen la Augsburg pentru a-i face portretul lui Carol al V-lea „cît mai apropiat cu putinţă de original” (*au plus près du vif que possible luy seroit*). Printre instrucţiunile pentru înmormîntarea lui Filip al II-lea se număra ordinul de a i se face portretul „cît mai natural cu putinţă” (*el más al natural que fuere posible*)[1]. Cam tot pe atunci, englezii şi englezoaicele care îşi comandaseră monumente funerare pentru ei sau familiile lor au început să ceară şi realizarea portretelor reale ale decedaţilor[2]. Atunci cînd a vizitat mormîntul lui Ariosto de la Ferrara, Montaigne a remarcat că figura de pe efigie era „puţin mai plină la faţă decît apare în cărţile lui” (*un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres*), cu alte cuvinte, pe frontispiciul exemplarelor din *Orlando Furioso*. Este deci posibil ca efigia de pe monumentul funerar al lui Jan Kochanowski (figura 20) să fie un portret.

Totodată, teza care susţine că apariţia portretului este o expresie a apariţiei individualismului ridică probleme dificile. O analiză a utilizărilor portretului în Renaştere arată că, iniţial, majoritatea acestor obiecte au fost atîrnate pe perete în grupuri, incluzînd membrii unei anumite familii sau deţinătorii unor slujbe oficiale (episcopi, dogi şi aşa mai departe). Portretul reprezenta de obicei mai degrabă roluri sociale decît indivizi. În special oamenii

1. Citat în Checa (1992), p. 451.
2. Esdaile (1946), pp. 47-48.

importanţi sînt covîrşiţi de bagajul lor cultural, purtînd sau fiind înconjuraţi de accesorii cum sînt robele, coroanele, sceptrele, săbiile, coloanele, draperiile grele. Aceste practici sugerează că identităţile reprezentate în tablouri erau mai degrabă colective sau instituţionale decît individuale, excepţie făcînd portretele prietenilor proprietarului (un tip de portret care contează doar în mică măsură în clasificarea genului).

O problemă şi mai serioasă este ridicată de persistenţa a ceea ce este uneori cunoscut sub numele de „portret generic", reprezentînd mai degrabă un cavaler sau o doamnă decît pe cineva anume. La sfîrşitul secolului al XV-lea, la cronica lumii, publicată în 1493 de umanistul Hartman Schedel din Nürnberg, s-a folosit aceeaşi gravură în lemn pentru a imprima în paginile cărţii portretul lui Homer, al profetului Isaia, al lui Hipocrate, al lui Terenţiu, al juristului medieval Accursius şi al filosofului renascentist Francesco Filelfo. În anii 1550, pentru ilustraţiile anonime ale unei colecţii de biografii scrise de învăţatul elveţian Heinrich Panteleon s-a folosit aceeaşi gravură pentru portretul umanistului german Johan Reuchlin şi pentru cel al lui Eginhard, biograful din secolul al IX-lea al lui Carol cel Mare. La fel, umanistul din Ţările de Jos Gemma Frisius a fost încurcat cu Albrecht Dürer – tocmai Dürer, un om ale cărui numeroase autoportrete sugerează o preocupare obsesivă pentru înfăţişarea sa.

Pe scurt, există o contradicţie vizibilă între două moduri de a explica semnificaţia portretului, adică două perspective. Dintr-un punct de vedere larg, comparativ, se observă o distribuţie inegală a portretelor de-a lungul timpului, care necesită o explicaţie şi care merge în paralel cu distribuţia inegală a biografiilor. Pe de altă parte, privită de aproape, imaginea reală apare foarte diferită. Portretul a fost folosit la nivel mai curînd instituţional decît individual. O tensiune similară a existat între stilurile şi funcţiile biografiei. Biografia mai „individualistă" coexista cu biografia exemplară, generică sau tipică, ce scotea în evidenţă mai degrabă rolul decît individul şi le oferea cititorilor un model de imitat.

Renaşterea şi Evul Mediu

Coexistenţa mentalităţii centrate pe individ cu aceea centrată pe tipologie, relevată de biografii şi portrete, este în acelaşi timp un exemplu şi un simbol pentru o ruptură mai adîncă existentă în cultura perioadei despre care am discutat în această carte. Conflictul dintre istoricii pro- şi anti-Burckhardt, care dezbat problema dacă Renaşterea trebuie descrisă în termeni de realism sau simbolism, nu este neapărat unul necesar, cum nici opţiunea între identitatea colectivă şi cea individuală nu este obligatorie. Grupurile şi chiar indivizii ar fi putut trece de la o atitudine la alta în funcţie de ocazie şi de context. Coexistenţa atitudinilor contrastante şi tensiunea dintre ele au fost trăsături structurale importante ale culturii Renaşterii.

Preferinţa împăratului Carol al V-lea pentru cultura tradiţională a curţii Burgundiei, inclusiv pentru romanul cavaleresc *Le chevalier délibéré*, este bine cunoscută. Francisc I a combinat interesul pentru Renaştere, descris mai sus (p. 106), cu entuziasmul pentru alte romane cavalereşti, cum e *Amadis*. În ceea ce priveşte sfîrşitul secolului al XVI-lea, istoricii Angliei elisabetane nu vorbesc despre supravieţuirea, ci despre „redeşteptarea cavalerismului". Această redeşteptare a inclus turniruri la care au luat parte curteni renascentişti – printre care şi Sidney –, precum şi o întoarcere la formele gotice de arhitectură, combinate acum cu elemente ale tradiţiei clasice[1]. O astfel de „întoarcere a refulatului", subiect pe care l-am discutat deja în cazul decoraţiunilor (p. 223), poate fi descoperită şi în alte zone din Europa şi a fost pusă în legătură cu procesul de „refeudalizare" sau de „aristocratizare" descris mai sus (pp. 197-198).

Totuşi, în această epocă situaţia se prezenta invers decît cea descrisă în capitolul 2 : existau mai degrabă elemente medievale în cultura Renaşterii decît elemente renascentiste în cultura medievală. Unele obiecte şi atitudini care au părut cîndva străine au devenit

1. Yates (1957) ; Ferguson (1960) ; Mercer (1962), pp. 85-90 ; Girouard (1966).

acum familiare sau au fost naturalizate, domesticite. Noile practici, care odinioară exprimau o respingere tradiţiei, s-au transformat în tradiţii sau obişnuinţe, împotriva cărora generaţiile următoare se vor revolta rînd pe rînd, după cum vom demonstra în capitolul următor.

Coda: Renaşterea de după Renaştere

Cînd s-a încheiat Renaşterea? Iată o chestiune la fel de controversată ca şi cea legată de momentul în care a început mişcarea. Răspunsul pe care îl dăm – cu unele temeiuri – în paginile care urmează este acela că dezintegrarea acestui complex cultural s-a produs la începutul secolului al XVII-lea, o dată cu revoluţia ştiinţifică şi cu apariţia barocului. Cu toate acestea, Renaşterea a persistat mai multă vreme în anumite domenii, de la şcolile de gramatică pînă la academiile de artă.

Putem susţine, privind îndărăt, că o conştiinţă vagă a acestor schimbări putea fi deja percepută la sfîrşitul secolului al XVI-lea, ea fiind exprimată sub forma unui sentiment de haos sau de declin pe care îl găsim, de exemplu, la umaniştii francezi Etienne Pasquier, Louis Le Roy şi Montaigne. „Toate lucrurile se află în continuă mişcare, schimbare şi variaţie", scria Montaigne în *Eseurile* lui (Cartea a II-a, capitolul 12). Sau, din nou (Cartea a III-a, capitolul 2): „Lumea nu e decît o mişcare continuă" (*le monde n'est qu'une branloire perenne*)[1]. Poeţii acestei perioade – D'Aubigné, Quevedo, Donne, Sęp-Szarzyński –, fie că îi numim „poeţi ai Renaşterii tîrzii", poeţi „metafizici" sau „baroci", comunică o senzaţie acută şi deseori angoasată a fluxului sau a lipsei de constanţă a treburilor omeneşti. În cazul ultimilor doi poeţi, senzaţia de instabilitate a fost accentuată de schimbarea confesiunii lor, de la protestantism la catolicism în cazul polonezului şi de la catolicism la protestantism în cazul englezului.

1. Starobinski (1982).

Nu e de mirare că poetul olandez catolic Vondel l-a numit pe John Donne „soare întunecat" (*duistre zon*)[1].

Acest gen de atitudine ne ajută să ne explicăm popularitatea *Metamorfozelor* lui Ovidiu (una din cărţile preferate ale lui Montaigne) ca sursă pentru poeţii, artiştii şi compozitorii acestei perioade : Acteon se preschimbă într-un cerb, Daphne într-un laur şi aşa mai departe. După cum am văzut (p. 164), povestea lui Daphne a inspirat una dintre primele opere, în 1598. „Apollo şi Daphne" a lui Gianlorenzo Bernini, considerată în general una dintre primele mari lucrări de sculptură barocă, datează din 1622-1624.

Filosoful Tommaso Campanella, într-o scrisoare din 1632 adresată lui Galileo, a afirmat că vede „o nouă epocă" anunţată de „noi lumi, noi stele, noi sisteme, noi naţiuni". Filosoful nu pomenea nimic despre renaşterea Antichităţii sau despre exemplul pe care îl oferea aceasta. Dimpotrivă, a declarat că adevăraţii antici erau contemporanii săi, deoarece lumea era mai bătrînă în vremea lor decît în zilele grecilor şi romanilor antici. Acest argument nu era folosit chiar atît de rar în secolul al XVII-lea, epoca în care un grup de „moderni" siguri de ei susţineau că se puteau lăuda cu mai multe realizări decît predecesorii lor din Antichitate. Galileo şi Descartes au oferit exemple cît se poate de clare de ruptură voită în raport cu tradiţia, în special cu filosofia naturală a lui Aristotel. Galileo a respins ideea că cerurile sînt perfecte, în vreme ce Descartes a încercat să realizeze un nou început în filosofie. Partida „modernilor" a folosit exemplul „noii filosofii" a lui Galileo şi a lui Descartes pentru a-şi argumenta respingerea a ceea ce fusese axioma de bază a umaniştilor Renaşterii, şi anume întîietatea anticilor.

Respectabilitatea crescîndă a inovaţiei s-a reflectat în titlurile unor cărţi precum *Noua astronomie* (1609) a lui Kepler, *Noul Organon* (1620) a lui Bacon şi *Discursurile despre două noi ştiinţe* (1638) a lui Galilei[2]. Imaginea despre lume a elitelor europene fusese relativ stabilă din momentul receptării operei lui Aristotel, în secolul al XIII-lea. Opiniile lui Aristotel au fost

1. Rousset (1953) ; Backvis (1963-1965).
2. Thorndike (1951).

adesea criticate şi uneori modificate, dar sistemul intelectual asociat cu Aristotel nu a fost înlocuit. De exemplu, atitudinea umanistă faţă de demnitatea omului putea să fi fost nouă în ceea ce priveşte unele accente, dar nu a afectat imaginea tradiţională despre cosmos[1].

Totuşi, această imagine s-a modificat în multe privinţe între 1600 şi 1700, pe măsură ce ipoteza lui Copernic – că Pămîntul nu este centrul universului – devenea tot mai cunoscută, iar cosmosul era văzut tot mai mult nu ca o creaţie însufleţită, ci ca una mecanică, funcţionarea sa constituindu-se în obiect al legilor fizicii. Kepler, care crezuse cîndva că planetele sînt dirijate de suflete sau de „inteligenţe", s-a convertit la ideea că mişcarea planetară poate fi explicată în termeni mecanici. Descartes a comparat funcţionarea corpurilor oamenilor şi animalelor cu cea a maşinilor[2]. O altă schimbare majoră a fost cea numită „ruperea cercului", cu alte cuvinte, declinul ideii „corespondenţelor" obiective – de exemplu, dintre microcosmos şi macrocosmos, sau – un alt exemplu – dintre corpul uman şi „organismul politic", în care diferitele grupuri sociale jucau rolul capului, al mîinilor, al pîntecului şi aşa mai departe. Poeţii şi filosofii au continuat să facă „analogii" de acest gen, dar le considerau din ce în ce mai mult doar nişte metafore[3]. Raţiunea, ilustrată de matematică şi mai ales de geometrie, a cîştigat prestigiul intelectual pe care autoritatea Antichităţii era pe cale de a-l pierde. În *Leviatanul* (1651), Thomas Hobbes a analizat teoria politică utilizînd limbajul filosofiei mecanice şi a încercat să-şi deducă concluziile din axiome generale. Spinoza a susţinut că afirmaţiile sale din *Etica* erau „demonstrate geometric". S-au făcut chiar şi încercări de aplicare a metodei geometrice în cazul scrierilor istorice.

Aşa se explică inventarea sintagmei „revoluţie ştiinţifică", ea fiind folosită pentru descrierea perioadei dintre Renaştere şi Iluminism. Un istoric britanic a declarat în jurul anului 1940 că această revoluţie a fost atît de importantă în istoria lumii, încît a

1. Grant (1978); Schmitt (1983).
2. Shapin (1996).
3. Nicolson (1950); Foucault (1966).

coborît Renaşterea şi Reforma „la rangul de episoade izolate". Studiile mai recente au pus accentul mai degrabă pe schimbarea treptată decît pe „revoluţia" bruscă, subliniind criticile la adresa metodei geometrice şi – în egală măsură – preferinţa pentru ea şi amintind că, la fel ca şi în cazul Renaşterii, gradul de coerenţă al mişcării a fost exagerat. Totuşi, puţini sînt istoricii care neagă importanţa istorică a reformei cunoaşterii naturale din secolul al XVII-lea[1].

Rămîne de discutat dacă stilurile artistice cunoscute acum sub numele de clasicism sau baroc marchează o ruptură la fel de importantă faţă de stilurile Renaşterii. Monteverdi, de pildă, a fost încadrat şi în Renaşterea tîrzie (vezi *supra*, p. 164), şi în baroc[2]. Rubens poate constitui un exemplu similar, date fiind apartenenţa sa la cercul umanist din jurul lui Lipsius, interesul lui faţă de Antichitate, vizita pe care a făcut-o în 1600 în Italia şi admiraţia pentru epoca emulaţiei, pe care a dovedit-o făcînd schiţe după Michelangelo şi Rafael şi cópii după pînzele lui Tizian[3]. Subliniem încă o dată că ideea nu este de a-l anexa pe Rubens Renaşterii, ci de a estompa graniţele dintre perioadele istoricilor, privindu-le din mai multe unghiuri. Aşa cum pe Giotto şi Petrarca îi putem vedea şi în Evul Mediu, şi – concomitent – jucînd roluri de seamă în cadrul Renaşterii, tot aşa îl putem plasa şi pe Rubens în mai multe categorii.

Declinul treptat al hegemoniei culturale italiene constituie o schimbare mai evidentă. În secolul al XVII-lea, epoca lui Descartes şi Corneille, Racine şi Molière, Boileau şi Bossuet, exista o nouă *préponderance française*, aşa cum existase şi la apogeul Evului Mediu (vezi *supra*, p. 34). Hegemonia tradiţiei clasice a fost şi ea contestată. Creşterea importanţei genurilor cum ar fi romanul şi peisajul, care au avut puţine precedente clasice, a mărit distanţa dintre scriitorii şi pictorii secolului al XVII-lea şi exemplul Antichităţii. „Lupta cărţilor" dintre susţinătorii anticilor şi cei ai „modernilor", desfăşurată în Franţa şi în Anglia sfîrşitului de

---

1. Butterfield (1949), p. viii.
2. Tomlinson (1987).
3. Stechow (1968); Jaffé (1977).

secol XVII, a pus în scenă un mai vechi conflict dintre cele două lumi. Aceste schimbări la nivelul ideilor şi practicilor au ca implicaţie faptul că sfîrşitul Renaşterii, ca mişcare coerentă, s-a petrecut în jurul anului 1630, lucru care se vede cel mai clar în Italia[1]. Totuşi, această generalizare trebuie analizată din cel puţin trei perspective.

În primul rînd, declinul mişcării s-a produs în general mai degrabă lent decît brusc, mai curînd sub forma unei diluări sau dezintegrări decît a unui sfîrşit abrupt. Spre deosebire de vremea lui Petrarca, forţele de rezistenţă şi de reproducere culturală lucrau acum în favoarea Renaşterii. Ca şi în cazul stilului gotic, nu este uşor să faci diferenţa dintre supravieţuire şi reînviere. La urma urmelor, procesul de luare în posesie şi de adaptare, fie el conştient sau nu, a fost activ în ambele situaţii. În al doilea rînd, nu se poate presupune că toate domeniile culturale împărtăşesc aceeaşi cronologie. Ele şi-au avut propriile continuităţi şi discontinuităţi. În al treilea rînd, în ceea ce priveşte destinul mişcării, au existat variaţiuni de la regiune la regiune. Anumite tendinţe s-au manifestat la periferia Europei exact la vremea cînd ele dispăreau de la centru. În oraşele de provincie englezeşti, primăriile au început să fie construite în stil clasic abia la sfîrşitul secolului al XVII-lea, ca, de exemplu, la Abingdon, în 1678[2]. Rusia, a cărei participare la Renaştere a fost doar marginală în secolele al XV-lea şi al XVI-lea (vezi *supra*, pp. 85-87), a descoperit această mişcare la sfîrşitul secolului al XVII-lea. De pildă, ţarul Petru cel Mare şi-a sărbătorit victoria împotriva tătarilor din 1696 prin construirea unei porţi triumfale în stil renascentist. Bine cunoscutul său entuziasm pentru tehnologie pare să se fi îmbinat cu un interes faţă de cultura umanismului, inclusiv faţă de emblemele heraldice (vezi *supra*, p. 255). În orice caz, în 1705, la Amsterdam, a fost tipărită special pentru el o carte de embleme heraldice, care în 1719 s-a retipărit în Rusia[3].

1. Cochrane (1970); Lanford şi Stegmann (1981); Tomlinson (1987), pp. 243-260.
2. Borsay (1989), pp. 104-106.
3. Wortman (1995), pp. 42-46.

De aici şi pînă la finalul acestui capitol, vom spune povestea unei serii de acte de supravieţuire şi de reînviere, implicînd atît umanismul, cît şi artele.

Supravieţuirea umanismului

Umanismul a supravieţuit revoluţiei ştiinţifice, chiar dacă locul său în cultura europeană a devenit tot mai limitat. Programa şcolilor latine a rămas mai mult sau mai puţin aceeaşi pînă la începutul secolului al XIX-lea. În universităţi, înlocuirea aristotelianismului cu filosofia mecanicistă a început în jurul anului 1650, dar acest proces a durat peste un secol. Nu e de mirare că gîndirea lui Galileo, Hobbes şi Descartes a fost modelată într-o anumită măsură de conceptele, metodele şi valorile umanismului. Într-adevăr, Galileo a fost descris ca un „moştenitor credincios al tradiţiei umaniste"[1].

În literatură, Roma din timpul papei Urban al VIII-lea a fost scena unei „a doua Renaşteri romane", după modelul epocii lui Leon al X-lea[2]. Dintr-o perspectivă mai generală, continuităţile dintre clasicismul secolului al XVII-lea şi marea Renaştere nu sînt dificil de detectat. În Ţările de Jos se consideră că, în mod normal, Renaşterea literară include epoca dramaturgului şi poetului Joost van den Vondel sau, cu alte cuvinte, că durează pînă pe la 1660. Boileau şi Racine pot fi consideraţi şi umanişti, în sensul că este greu de făcut diferenţa dintre stilul înalt în care au scris - la care se adaugă faptul că i-au imitat pe clasici - şi teoria lui Pietro Bembo sau aplicarea acestei teorii. Perioada clasică a literaturii franceze a reprezentat o revenire la standardele marii Renaşteri, ca reacţie la încălcarea regulilor de la sfîrşitul secolului al XVI-lea.

Şi în Anglia, sfîrşitul umanismului a fost aproape imperceptibil. Robert Burton şi-a început *Anatomia melancoliei* (1621) în pur stil umanist, cu sintagma „Omul, cea mai extraordinară şi mai nobilă fiinţă din lume". În lucrarea sa *Religio Medici* (1642), medicul Thomas Browne scria despre „demnitatea umanităţii".

1. Panofsky (1954); Cochrane (1976), p. 1057.
2. Fumaroli (1980), pp. 202-226.

Dacă îl includem pe Browne în mişcarea umanistă, atunci e dificil să justificăm excluderea politicianului Edward Hyde, ale cărui reflecţii asupra meritelor vieţii active, respectiv ale vieţii contemplative urmau tradiţia instituită de Leonardo Bruni. Dacă îl includem pe Hyde, e greu să justificăm excluderea aşa-numiţilor „platonicieni de la Cambridge", care au continuat, la sfîrşitul secolului al XVII-lea, tradiţia lui Ficino. În alte zone ale Europei, preocupările enciclopedice ale învăţaţilor precum iezuitul german Athanasius Kircher sau suedezul Olaus Rudbeck amintesc de unii dintre primii umanişti. În momentul în care opera completă a lui Erasmus a fost republicată la Leiden, între 1703 şi 1706, în zece volume format in-folio editate de Jean Leclerc, e greu de ştiut dacă trebuie să vorbim de supravieţuire sau de renaştere. Pentru Leclerc, un pastor calvinist care era mai degrabă admirator al voluntarismului sau al filosofiei lui Arminius, pledoaria lui Erasmus în apărarea conceptului de liber arbitru a constituit o legitimare a propriei sale poziţii. Leclerc a sugerat că în vremea sa era nevoie de „un nou Erasmus" pentru a combate noile superstiţii. Pentru contemporanul şi inamicul său Pierre Bayle, alt pastor calvinist care trăia în Republica Olandeză, Erasmus stătea deasupra tuturor ca o figură gigantică din Republica Literelor, o cauză căreia Bayle i-a dedicat şi el mult efort. Pentru Voltaire, pe de altă parte, Erasmus era mai demn de reţinut în calitate de critic al călugărilor[1].

Chiar şi în secolul al XVIII-lea, opiniile şi valorile unor intelectuali europeni de seamă aveau încă multe în comun cu cele ale lui Bruni (să zicem), Pico sau Bembo. Filosoful Ernst Cassirer a descris odată Renaşterea ca fiind „primul Iluminism"; pare cel puţin la fel de potrivit să numim Iluminismul „o a doua Renaştere". În Germania, Gotthold Ephraim Lessing şi Johan Gottfried Herder au fost amîndoi preocupaţi de ceea ce Herder numea *Humanität*, o adaptare a idealului de *humanitas*. Într-un fel, aceştia ar putea fi descrişi în mod util ca umanişti tîrzii, deşi preocuparea lui Herder pentru cultura populară l-ar fi şocat pe Bembo (să zicem), în vreme ce *Laokoon* (1766) al lui Lessing a

1. Kaegi (1936); Flitner (1952), pp. 120-129; Mansfield (1979), pp. 236-258.

subminat analogiile dintre poezie şi pictură, care le fuseseră atît de dragi criticilor renascentişti. Ideea acestor comparaţii, ca şi în cazul lui Rubens, nu este negarea schimbării sau încercarea de a anexa secolul al XVIII-lea zonei Renaşterii, ci doar de a menţiona puterea tradiţiei. Se poate spune că Lessing şi Herder au reconstruit umanismul pentru a-l adapta la necesităţile timpului lor. Totuşi, tradiţia umanistă a fost mereu în construcţie. Bruni s-a îndepărtat în unele privinţe de Petrarca, Ficino de Bruni, Erasmus de Ficino, iar Lipsius de Erasmus.

În Anglia, cercul lui Samuel Johnson a fost prezentat sub eticheta de „umanism augustan", datorită încercărilor acestuia de a lua drept model realizările culturale ale Romei lui Bembo şi Leon al X-lea, dar şi ale Romei lui Vergiliu şi Augustus[1]. În secolul al XVIII-lea a apărut în spaţiul britanic (dar mai ales în Scoţia) o mişcare de umanism civic, la fel ca şi în America de Nord în epoca Revoluţiei : o preocupare pentru virtuţile civice, pentru libertate şi viaţă activă, după modelele Florenţei şi Veneţiei renascentiste, precum şi după cel al Romei antice[2]. Umanismul civic al secolului al XVIII-lea nu s-a limitat la lumea anglofonă. Herder a îmbinat devotamentul faţă de Antichitate, atitudinea critică faţă de curţile nobiliare şi sentimentul de responsabilitate al cetăţenilor Franţei din epoca Revoluţiei. La fel a făcut şi tînărul Wilhelm von Humboldt[3]. Astfel, cultul Antichităţii a supravieţuit pînă în epoca revoluţiilor americană şi franceză. În cazul ambelor revoluţii, modelul de conduită politică urmat a fost cel al republicanilor romani. Participanţii la mişcarea romantică - un protest împotriva imitaţiei în arte, în numele spontaneităţii şi al „adevăratei voci a simţirii" - ar fi fost îndreptăţiţi să menţioneze continuităţile dintre Renaştere şi secolul al XVIII-lea.

Totuşi, în jurul anului 1800, aşadar cam în perioada Romantismului, au avut loc două schimbări importante. În primul rînd Grecia - mai ales Atena - înlocuia Roma ca model în literatură, în politică şi în artele vizuale. Humboldt, care a fost ministru al

1. Fussel (1965).
2. Pocock (1975), pp. 423-552.
3. Spranger (1909) ; Knoll (1982) ; Sorkin (1983).

Educaţiei în Prusia şi unul dintre fondatorii universităţii din Berlin, considera că Grecia antică este idealul întregii umanităţi (*das Ideal alles Menschendaseins*). În această privinţă, „neoclasicismul", cum este adeseori numită mişcarea din această perioadă, diferă de clasicismul care l-a precedat. În al doilea rînd, cei devotaţi ideii de *studia humanitatis* (spre deosebire de predecesorii lor renascenţişti) au ajuns să vadă în ştiinţă o ameninţare. Pe la 1800, germanii discutau dacă să facă sau nu loc în programa şcolară unor subiecte practice şi folositoare ca ştiinţele naturale. În acest moment şi în acest context a fost inventat termenul *Humanismus* (contrapus celui de *Philanthropismus*) pentru a descrie valorile care erau atacate[1]. Clasicii au încetat să mai fie materia primă de ingurgitat pentru şcolari. Unii dintre ei puteau studia acum subiecte moderne în *Realgymnasien*, numite astfel pentru că se presupunea că trebuiau să fie mai aproape de „realitate". Susţinătorii ideii de *Humanismus* erau mai curînd „reacţionari" în mod conştient decît conservatori involuntari, fiind preocupaţi mai mult de renaştere decît de supravieţuire. În acest sens, ei erau „neo-umanişti". După cum s-a exprimat odată un distins sinolog, „un public care înţelege că Mozart nu este acelaşi lucru cu Wagner nu va asculta niciodată opera din secolul al XVIII-lea *Don Giovanni*"[2].

Analiza supravieţuirii umanismului în secolul al XIX-lea este una uşor deficitară, dar poate că ar fi util să o facem, cu ajutorul cîtorva exemple luate din spaţiul englez. John Stuart Mill a fost prezentat ca umanist datorită educaţiei sale clasiciste şi preocupării de o viaţă dedicate valorilor eticii. Walter Pater a fost considerat şi el umanist. Pater s-a identificat cu ceea ce el considera a fi reconcilierea umanistă dintre păgînism şi creştinism şi, în plan mai general, cu Renaşterea ca o mişcare orientată spre ceea ce el numea „dragostea dezinteresată pentru ce ţine de intelect şi imaginaţie, nevoia de un mod mai liberal şi mai atrăgător de a concepe viaţa"[3]. Acestor doi victorieni le putem adăuga un al treilea, Matthew Arnold, care îmbina rolurile de poet,

1. Rüegg (1944).
2. Levenson (1958), p. xx.
3. Tinkler (1992); Crinkley (1970).

critic cultural şi inspector şcolar şi se pare că a fost prima persoană care a folosit termenul de „umanism” în engleză. Poate că nici măcar Arnold nu va fi fost ultimul dintre umanişti. Istoricul britanic Arnold Toynbee remarca odată: „Generaţia mea a fost cam ultima din Anglia care a primit o educaţie în limbile şi literatura greacă şi latină, educaţie care a rămas fidelă celor mai stricte standarde italiene ale secolului al XV-lea”[1]. Lumea umanismului a devenit doar de relativ puţin timp un teritoriu nefamiliar.

Artele

Atît în umanism, cît şi în arte, este greu de identificat un moment precis în care Renaşterea a ajuns să se încheie. Se alege adeseori perioada din jurul anului 1630, iar motivul este apariţia stilului pe care îl numim acum „baroc”, deşi acest stil, ca şi cel al Renaşterii, a utilizat un vocabular clasic. Reînvierea gotică din secolul al XIX-lea a reprezentat o ruptură mult mai profundă în raport cu tradiţia clasică. Comparate cu ea, barocul şi neoclasicimul abia dacă sînt nişte biete fisuri într-o construcţie clasică.

În pictură, „maniera grandioasă” a lui Nicolas Poussin, care a trăit la Roma, a fost la fel de apropiată de cea a lui Rafael pe cît era stilul lui Boileau de cel al lui Bembo. Artiştii străini au continuat să-şi facă vizitele tradiţionale în Italia. Velásquez, de pildă, a mers acolo în 1629, Mengs în 1740, Reynolds în 1749, iar Romney în 1773. Aceştia au vizitat Italia ca să studieze Antichitatea, aşa cum făcuseră artiştii renascentişti, dar şi ca să înveţe de la Rafael, Tizian şi Michelangelo. Academiile de artă continuau să-i înveţe pe pictori şi sculptori să-i imite pe antici. Pieţele din Europa şi de pe continentul american continuau să fie populate cu monumente ecvestre realizate în maniera lui Donatello şi a lui Giambologna. Postúri pe care le inventaseră Rafael sau Tizian au devenit, în ultimele secole, parte a tradiţiei portretisticii, iar fotografiile moderne de familie respectă şi azi unele dintre

1. Toynbee (1954), p. 557.

convenţiile stabilite atunci. Iată de ce se poate afirma că Renaşterea a supravieţuit – într-o formă atenuată – pînă la începutul secolului XX, epoca revoltei împotriva perspectivei, împotriva reprezentării şi a tradiţiei artelor „academice". Ca o ironie, sfîrşitul influenţei Renaşterii în arte s-a produs, cel puţin în Italia, printr-o mişcare ce aspira, ca şi Renaşterea, la *renovatio*. Marinetti a nădăjduit că lumea se va regenera prin futurism.

Renaşteri

În secolul al XVIII-lea, palladianismul sau neo-palladianismul a devenit o mişcare internaţională de renaştere arhitecturală. Lucrarea lui Palladio *Patru cărţi de arhitectură* a fost publicată în germană în 1698, în franceză în 1726, iar în engleză în 1715 şi încă o dată în 1728. Cărţile ilustrate cu titluri ca *Danske Vitruvius* şi *Vitruvius Britannicus* i-au răspîndit idealurile. Printre discipolii săi se numărau Ottavio Bertotti în Italia, Jacques-Germain Soufflot în Franţa şi doi celebri arhitecţi amatori din lumea anglofonă. Al treilea duce de Burlington colecţiona desene ale lui Palladio, a vizitat Italia pentru a studia clădirile proiectate de el şi i-a imitat stilul. Vila Chiswick a lui Burlington, de pildă, a cărei construcţie a început în jurul anului 1725, urmează modelul faimoasei Villa Rotonda de lîngă Vicenza, ca şi castelul Mereworth din Kent, construit cu doi sau trei ani mai devreme. Thomas Jefferson cunoştea opera lui Palladio numai prin intermediul celor *Patru cărţi*, dar şi el a urmat, pentru casa lui de la Monticello, modelul Villei Rotonda. Alegerea lui Palladio nu a fost neutră din punct de vedere politic nici în cazul englezesc, nici în cel american. Asocierea sa cu republica veneţiană l-a făcut un model mai atrăgător pentru liberali în Marea Britanie şi pentru republicani în Statele Unite[1].

Neo-palladianismul trebuie plasat într-un context mai larg: acela al Renaşterii Renaşterii din secolul al XVIII-lea, mai ales a epocii lui Leon al X-lea, cînd – aşa cum scria Alexander Pope – „a pictat un Rafael şi a cîntat un Vida". Poemul lui Pope, *Un eseu*

1. Tavernor (1990), pp. 151-209.

despre critică, a fost el însuşi scris după modelul *Artei poetice* a lui Vida. Cît despre Rafael, el a fost sursa de inspiraţie pentru neoclasicismul pictorului boem Anton Raphael Mengs. Frescele realizate de Gianbattista Tiepolo pentru Residenz din Würzburg în jurul anului 1750, în care multe personaje poartă costume din secolul al XVI-lea, amintesc de tablourile lui Veronese şi, astfel, de epoca de aur a Veneţiei. În Italia, redeşteptarea Renaşterii a fost marcată de apariţia unor noi ediţii ale operelor lui Petrarca, Poggio, Castiglione şi ale altor umanişti şi prin publicarea, pentru prima oară, a cîtorva texte din secolul al XVI-lea. Printre acestea se face remarcată autobiografia lui Benvenuto Cellini, apărută în 1728.

Şi secolul al XIX-lea a fost o epocă a redeşteptării Renaşterii, datorită unor tendinţe din cele mai diferite. Două exemple izbitoare şi chiar paradoxale vin din zona picturii : este vorba despre nazarineni şi prerafaeliţi. Nazarinenii erau un grup de tineri artişti germani care au trăit la Roma începînd din 1810. Ei erau ostili neoclasicismului lui Mengs şi idolului său, Rafael. În mod similar, Dante Gabriel Rosseti şi prietenii lui voiau o revenire la perioada de dinainte de Rafael. De aici şi numele lor – „Frăţia Prerafaelită". În Franţa, Alexis Rio, autorul unei cărţi despre poezia creştină în care dezbătea arta „spirituală" a Evului Mediu, avea scopuri asemănătoare.

Totodată, aceşti artişti şi scriitori au ajutat la reabilitarea perioadei pe care ei o numeau „Evul Mediu", deşi astăzi o cunoaştem sub denumirea de „Renaşterea timpurie". Nazarinenii, de pildă, erau admiratori ai lui Masaccio şi ai lui Fra Angelico. Rio îl admira pe Giotto. Botticelli (figura 1) a fost redescoperit în aceeaşi perioadă şi în aceleaşi cercuri. Cu alte cuvinte, standardele formulate de Vasari, conform cărora cea de-a treia fază a Renaşterii, epoca lui Rafael şi Michelangelo, a fost şi cea mai bună, nu mai erau acceptate. Canonul care dominase arta europeană din 1550 pînă în 1850 era pus sub semnul întrebării şi reconstruit[1]. Apariţia curentului Art Nouveau va creşte şi mai mult reputaţia lui Botticelli, în timp ce expresionismul va ajuta la redescoperirea manieriştilor. De exemplu, în cadrul unei conferinţe din 1920, criticul de artă

1. Levey (1960) ; Bullen (1994), pp. 80-90.

Max Dvořák a amintit de îndemnul lui El Greco spre „o eră nouă, spirituală şi anti-materialistă”, care ar fi trebuit să urmeze după primul război mondial[1]. Apariţia post-impresionismului şi preocuparea pentru formele geometrice au sprijinit în acelaşi mod reevaluarea primilor pictori ai Renaşterii. Pictorul Giorgio Morandi, de pildă, s-a inspirat nu doar de la Cézanne, ci şi de la Giotto, Masaccio şi Piero della Francesca.

Entuziasmul faţă de Renaştere a mers uneori la fel de departe ca şi entuziasmul Renaşterii faţă de Antichitate. De exemplu, Isabella Stewart Gardner din Boston a refăcut cariera „sfintei sale patroane”, Isabella d'Este, colecţionînd *objets d'art* din Renaştere, mai ales dacă fuseseră legate de femei. De asemenea, ea şi-a comandat un portret pictorului John Singer Sargent. Colecţia ei a fost adăpostită într-un palat în stil italian, Fenway Court, care s-a deschis pentru public în 1903[2]. Interesul faţă de Renaştere ca model pentru prezent s-a răspîndit în domeniul mobilei, ceramicii şi bijuteriilor, cum ar fi, de exemplu, aşa-numitele „broşe Medici”, făcute de bijutierii din Paris. Pentru un foarte vizibil studiu de caz al acestei Renaşteri a Renaşterii, ne putem îndrepta spre arhitectură. În epoca reînvierii goticului, cîţiva arhitecţi au descoperit că Renaşterea putea oferi un stil alternativ pentru clădirile moderne de genul caselor din zona urbană, vilelor, băncilor, cluburilor, bibliotecilor şi primăriilor. Cele mai faimoase clădiri laice din Florenţa, Roma sau Veneţia Renaşterii au fost interpretate mai mult sau mai puţin liber într-un idiom considerat potrivit pentru Germania, Franţa, Anglia, Italia sau Statele Unite din secolul al XIX-lea[3]. În Germania, de pildă, princiarul edificiu Residenz din München (1826) imita Palazzo Pitti din Florenţa. Villa Rosa din Dresda, proiectată de Gottfried Semper (1839), imita o vilă renascentistă, iar Palais Oppenheim (1845) – tot creaţia lui Semper – un palazzo renascentist. În Paris, printre cele mai izbitoare exemple de Renaştere a Renaşterii se numără Ecole des Beaux-Arts (1833) şi Bibliothèque Sainte-Geneviève (1842).

1. Citat în Gombrich (1961a).
2. Brandt (1992).
3. Milde (1981); Pavoni (1997).

În Londra, Charles Barry, care făcuse în jurul anului 1820 desene şi măsurători ale clădirilor renascentiste din Roma, a proiectat Travellers' Club (1832) şi Reform Club (1841) în stil roman, în timp ce pentru o bancă din Bristol, construită în anii 1850, a fost urmat modelul Bibliotecii Marciana din Veneţia, creaţia lui Sansovino. În Italia, stilul neorenascentist a ajuns relativ tîrziu, în 1860, puţin după unificarea ţării, un bun exemplu fiind banca din Bologna, Palazzo della Cassa del Risparmio, proiectată de Giuseppe Mengoni (1868). Bibliotecile şi blocurile de apartament din New York, Boston şi Chicago se construiau sub formă de palate renascentiste, fiind preferat Palazzo della Cancelleria din Roma. Stilul Renaşterii franceze a reînviat şi el, şi nu numai în Franţa. Schloss Schwerin (1843) s-a construit urmînd liniile generale ale unui castel francez, după ce arhitectul a fost trimis să facă un tur pe valea Loarei. Holloway College, construit lîngă Egham, în Surrey (1879), este o imitaţie după castelul Chambord.

Aceste exemple sînt bine cunoscute istoricilor arhitecturii, care le-au comentat ca pe nişte exemple de căutare a unui stil modern - nici întru totul gotic, nici întru totul clasic. Trebuie să adăugăm că - măcar în unele cazuri - stilul a fost probabil ales pentru asociaţiile pe care le trezea. Alegerea stilului primăriei din Sheffield, de exemplu, sugerează o paralelă între oraşele-state italiene şi noile municipalităţi democratice. Băncile s-au folosit de asociaţiile dintre Renaştere şi familia Medici, în timp ce stilul italienizant a îmbogăţit capitalul cultural al Victoria and Albert Museum şi al Bibliotecii Newberry din Chicago. Charles Barry a adoptat stilul Renaşterii romane pentru cluburile din Londra, dar a proiectat castelul Highclere în manieră elisabetană, ca şi cum aceasta ar fi fost mai adecvată pentru o reşedinţă la ţară.

Pe măsură ce timpul a trecut, Renaşterea a fost percepută tot mai clar ca o entitate colectivă. În jurul anului 1750, pentru Voltaire, Italia din epoca familiei Medici şi a „renaşterii erudiţiei" (*la renaissance des lettres*) a reprezentat a treia dintre cele mai glorioase patru perioade din istoria omenirii, urmînd după cele clasice, greacă şi romană, şi precedînd epoca lui Ludovic al XIV-lea. În 1775, învăţatul italian Saverio Bettinelli a publicat o istorie a „resurecţiei" erudiţiei şi artelor în Italia. Bettinelli a folosit

termenul *risorgimento*, care, o generaţie mai tîrziu, a fost utilizat în cazul mişcării de renaştere naţională. Tablourile istorice au început să reprezinte vieţile eroilor Renaşterii. De exemplu, moartea lui Leonardo da Vinci în braţele lui Francisc I (eveniment care nu a avut de fapt loc) a fost pictată de François-Guillaume Ménageot (1781), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1818) şi de Luigi Mussini (1828). Moartea lui Rafael a fost pictată de Nicolas-André Monsiau (1804), Pierre-Nolasque Bergeret (1806) şi Rodolfo Morgari (1880).

În secolul al XIX-lea, Jules Michelet, Jakob Burckhardt şi alţi istorici au început să scrie despre Renaştere ca despre un eveniment excepţional, care a avut o contribuţie majoră la cultura Europei, inserînd acest capitol în marea naraţiune a civilizaţiei occidentale (vezi *supra*, p. 14). Renaşterea cu majusculă, am putea spune. Michelet şi Burckhardt au căzut de acord că descoperirea lumii şi a omului a avut loc în Renaştere. Burckhardt şi Ernest Renan – în lucrarea sa *Averroès et l'averroïsme* (1852) – au fost de acord că Petrarca a fost primul om modern. Istoricii italieni, în special Francesco De Sanctis în *Istoria literaturii italiene* (1870-1871) şi Pasquale Villari în *Machiavelli şi epoca sa* (1877-1882), au recontextualizat Renaşterea, descriind-o ca pe o expresie a spiritului italian şi evidenţiind contribuţiile acesteia la sentimentul identităţii naţionale. Walter Pater a descris „Renascence" (cum prefera el să scrie) ca pe „un entuziasm general şi o iluminare a minţii omeneşti". Fie că au văzut Renaşterea ca pe o eră de redeşteptare a spiritului uman, ca pe o eră a păgînismului ori a coruperii morale sau ca toate aceste lucruri la un loc, poeţii, dramaturgii, compozitorii şi romancierii şi-au familiarizat publicul cu Lucreţia Borgia (Victor Hugo, 1833), Cola di Rienzo (Richard Wagner, 1842), Savonarola (George Eliot – *Romola*, 1863) şi alte figuri de seamă ale epocii[1].

În ceea ce priveşte imaginea Renaşterii în secolele al XIX-lea şi XX, la munca istoricilor şi a scriitorilor trebuie să adăugăm contribuţia adusă de muzee, de turism şi de fotografii. Începînd cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea, a existat o tendinţă europeană

1. Ferguson (1948), pp. 179-252; Bullen (1994).

generală de a deschide galerii şi librării regale, aristocratice şi ecleziastice şi de a le pune valorile la îndemîna „publicului". Palatul Uffizi şi-a deschis porţile pentru public în 1769. Luvrul s-a deschis ca muzeu în 1793, iar Prado în 1818. Pentru a ilustra triumful artelor şi procesul de transmitere a marilor tradiţii, muzeele au fost adesea decorate cu imagini ale marilor artişti, mulţi dintre ei din perioada Renaşterii. De exemplu, South Court de la Albert and Victoria Museum din Kensington a fost decorat cu portretele în mozaic ale lui Giotto, Rafael, Michelangelo, Holbein, precum şi al artistului ceramist Bernard Palissy, de unde şi-a şi cîştigat porecla de „Valhalla de la Kensington". Ideea este similară cu cea a sălilor oamenilor iluştri din clădirile renascentiste, cu o diferenţă semnificativă: în locul liderilor politici sau al filosofilor, acum eroii erau artiştii.

După deschiderea muzeelor, un pas înainte venit în ordinea firească a lucrurilor a fost vizionarea artei Renaşterii în cadrele sale originale, iar apariţia turismului organizat şi sistemul european de căi ferate au făcut ca acest lucru să fie mult mai uşor de făcut ca înainte. Thomas Cook în Marea Britanie şi familia Baedeker în Germania organizau tururi ale Italiei pe la mijlocul secolului al XIX-lea. *Cicerone* al lui Burckhardt, un ghid turistic pentru comorile artei italiene, a fost publicat în 1855, cu cinci ani înainte de apariţia celebrului său eseu despre Renaştere. Ghidul lui Baedeker pentru nordul Italiei, publicat în 1862, punea şi el accent pe arta şi arhitectura Renaşterii, ca şi manualul călătorului în Italia publicat de Cook.

Apariţia reproducerii prin fotografii le-a permis turiştilor să-şi aducă acasă suveniruri ale Renaşterii, iar călătorilor comozi să-şi facă o idee, oricît de aproximativă, despre ceea ce pierdeau. Familia Alinari şi-a deschis un atelier fotografic în 1854 şi s-a concentrat pe reproducerea artei florentine. În 1908 a fost înfiinţată Societatea Medici, scopul ei fiind acela de a-i face pe „vechii maeştri" mai familiari publicului prin intermediul reproducerii fotografice, folosind noua tehnologie a „colotipului". Astăzi, aparatul de fotografiat a făcut cîteva dintre capodoperele Renaşterii mai cunoscute decît au fost ele vreodată. În 1500 sau chiar în 1600, doar cîţiva inşi ştiau de existenţa picturii *Primavera* a lui Botticelli,

iar Vasari a trebuit să o descrie din memorie şi inexact, din cauză că accesul la această lucrare nu se făcea cu uşurinţă. Astăzi, milioane de oameni au văzut-o direct, chiar dacă numai pentru un moment, iar alte milioane pot recunoaşte imaginea din fotografii.

În zilele noastre, produsele Renaşterii nu mai sînt proprietatea privată a Europei. Unul dintre primele exemple ale acestui proces de globalizare a fost o monografie despre Botticelli publicată în 1925 (de către Societatea Medici) şi scrisă de un profesor de istoria artei de la Academia Imperială din Tokyo, Yukio Yashiro. Yashiro era atras de Botticelli datorită afinităţii pe care o percepea între artistul italian şi tradiţiile japoneze, de la pictura pe pergament pînă la gravura în lemn a lui Utamaro, prin intermediul a ceea ce el a numit „confluenţa spontană, în geniul lui, a idealurilor orientale şi occidentale”[1].

Faptul că galeriile din afara Europei au achiziţionat picturi ca *Ginevra de Benci* a lui Leonardo da Vinci (în acest caz, National Gallery din Washington) ilustrează procesul prin care arta Renaşterii a devenit parte a „moştenirii” întregii lumi. Expoziţiile, ca şi fotografiile, ajută la procesul de decontextualizare. Obiectele sînt mutate din cadrele lor originale şi văzute din noi perspective – de exemplu, ca „opere de artă” în loc de imagini religioase. Literatura Renaşterii se citeşte şi ea din noi perspective. Piesele de teatru ale acestei perioade sînt puse în scenă în noi interpretări, pentru a arăta că Shakespeare, de pildă, este într-un fel contemporanul nostru. Renaşterea continuă să se îndepărteze de noi într-un ritm accelerat. Şi totuşi, aşa cum a încercat să demonstreze această carte, dublul proces de însuşire şi domesticire a Renaşterii este la fel de vechi ca şi mişcarea însăşi.

1. Yashiro (1925), pp. 82-83, 89, 99-101, 148.

Repere cronologice

Datele din dreptul cărţilor dinainte de 1450 reprezintă anul scrierii lor sau anul dedicaţiei de pe ele. Pentru cele de după 1450 am folosit anul publicării.

1336	– Petrarca escaladează Mont Ventoux
1337	– Petrarca, *De viris illustribus*
1345	– Petrarca descoperă *Scrisorile către Atticus* ale lui Cicero
1356	– Petrarca la Praga
1368	– Petrarca, *De ignorantia*
1375	– Salutati este numit cancelar al Florenţei
1397	– Chrysoloras soseşte în Florenţa
1398	– Metge, *Lo Somni*
1401	– Ghiberti îl înfrînge pe Brunelleschi în concursul pentru uşile Baptisteriului
1403	– Bruni, *Laudatio florentinae urbis*
1415	– Bruni, *Historiae florentini populi*
1418	– Concursul pentru domul catedralei din Florenţa
1419	– Brunelleschi, Spitalul Orfanilor din Florenţa
1427-1454	– Bruni este cancelar al Florenţei
cca 1427	– Masaccio, *Tributul*
1435	– Alberti, *Della pittura*
1444	– Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus*
1444-1446	– Biondo, *Roma Instaurata*
cca 1445-1453	– Donatello, statuia Gattamelata din Padova
1450	– Biblia lui Gutenberg, prima carte tipărită
1453	– Otomanii cuceresc Constantinopolul
1453	– Poggio devine cancelar al Florenţei
1469	– prima carte tipărită la Veneţia
1470	– prima carte tipărită la Paris
1474	– Ficino, *Teologia platonică*
1476	– prima carte tipărită în greacă
cca 1478	– Botticelli, *Primăvara*
1486	– Pico ţine discursul *De Dignitate Hominis*
1487-1491	– Granovitaia Palata, Kremlin
1490	– Isabella d'Este merge la Mantova

1492 – Nebrija, *Gramática castellana*
1494 – armata franceză invadează Italia
1496 – disertaţiile lui Colet despre Sfîntul Pavel
cca 1497 – Leonardo, *Ultima Cena*
1497 – la Viena este întemeiat grupul de discuţii Sodalitas litteraria danubiana
1499 – Rojas, *Celestina*
1502 – Celtis, *Amores*
1504 – Pietro Martire, *Decades de orbe novo*, partea I
1506 – Bramante începe să lucreze la biserica Sfîntul Petru
1506 – capela Bakócz din Esztergom
1508 – Budé, *Annotationes in Pandectarum libros*
1508-1512 – frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină
1509-1511 – Rafael, *Parnasul*, *Şcoala din Atena*
1511 – Erasmus, *Moriae encomium*
cca 1513 – Machiavelli, *Il principe* (anul scrierii)
1515-1517 – *Epistolae Obscurorum Virorum*
1516 – Ariosto, *Orlando Furioso*
1516 – Erasmus, *Institutio Principis Christiani*
1516 – Morus, *Utopia*
1516 – Pomponazzi, *De immortalitate animae*
1519 – Erasmus, *Colloquies*
1519 – Michelangelo începe să lucreze la monumentul funerar al lui Giuliano de Medici
1520 – Vives, *Contra pseudodialecticos*
1520 – Hutten, *Inspicientes*
1524 – Erasmus, *De libero arbitrio*
1525 – începe lucrul la Biblioteca Laurenziana
cca 1525 – Giulio Romano începe să lucreze la Palazzo del Tè din Mantova
1526 – începe lucrul la palatul din Granada
1526 – începe lucrul la palatul Fontainebleau
1527 – Vida, *Ars poetica*
1527 – Roma e prădată de trupele imperiale
1528 – Castiglione, *Cortegiano*
1528 – Erasmus, *Ciceronianus*
1529 – Altdorfer, *Bătălia de la Issos*
1529 – Guevara, *Relox*
1529 – Valdés, *Mercurio y Carón*
1530 – Francisc I instituie *lecteurs royaux* la Paris
1531 – Alciati, *Emblemata*
1534 – Rabelais, *Gargantua*
1537-1545 – Serlio, *Architettura*, cărţile I-IV
1537 – începe lucrul la Biblioteca Marciana
1537-1541 – Michelangelo, *Judecata de Apoi*

1538	– este întemeiată Academia de la Strasbourg
1540	– Johannes Magnus, *Historia Gothorum*
1543	– Copernic, *De revolutionibus*
1543	– Ramus, *Aristotelicae animadversiones*
1543	– Vesalius, *De corporis humani fabrica*
1545-1563	– Conciliul de la Trento
1547	– Goujon începe lucrul la Fontaine des Innocents
1549	– Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*
1550	– Beza, *Abraham sacrifiant*
1550	– Držić, *Dundo Maroje*
1550-1559	– Ramusi, *Navigationi*
1550	– Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori*
1552	– Ronsard, *Amours*
1555	– Lassus, *Il primo libro de madrigali*
1555	– Labé, *Oeuvres*
1556	– în Praga este înfiinţat un colegiu iezuit
1558	– Johannes Magnus, *Historia de gentis septentrionalibus*
cca 1559	– Montemayor, *Diana*
1561-1567	– Guicciardini, *Storia d'Italia*, apărută postum
1563	– Orta, *Coloquios dos simples*
1564	– Gil Polo, *Diana enamorada*
1565	– Heere, *Den Hof en Boomgaerd*
1565	– în Braniewo (Braunsberg) este înfiinţat un colegiu iezuit
1565-1574	– Monardes, *Dos Libros*
1569	– Ercilla, *La Araucana*, partea I
1569	– la Vilnius (Wilno) este înfiinţat un colegiu iezuit
1570	– Baïf înfiinţează Académie de Poésie et de Musique
1570	– Noot, *Het Bosken*
1570	– Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*
1570	– Palladio, *Quattro Libri*
1572	– Camões, *Os Lusíadas*
1572	– Jean de la Taille, *Saül le furieux*
1573	– Tasso, *Aminta*
1575	– Huarte, *Examen de Ingenios*
1576	– Bodin, *Six Livres de la Politique*
1578	– Kochanowski, *Odprawa poslow greckich*
1580	– Montaigne, *Essais*, 1-2
1580	– Tasso, *Gerusalemme Liberata*
1581	– Beaujoyeux, *Ballet comique de la reine*
1581	– Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*
1583	– León, *Nombres de Cristo*
1584	– Lipsius, *De constantia*
1585	– se deschide Teatro Olimpico din Vicenza
1585	– Cervantes, *Galatea*

1589 – *Intermedi* pentru ceremonia nupţială a lui Ferdinando de Medici
1589 – Botero, *Ragion di Stato*
1589 – Busbecq, *Legatio Turcica*
1589 – Guarini, *Pastor Fido*
1589 – Hakluyt, *Navigations*
1590 – Arcimboldo, Rudolf al II-lea în chip de Vertumnus
1590 – Bry, *America*
1590 – Stevin, *Burgerlick Leven*
1590 – Lomazzo, *Idea*
1590 – Spenser, *Faerie Queene*, cărţile 1-3
1591 – Marinella, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*
1594 – Shakespeare, *Rape of Lucrece*
1598 – Peri, opera *Dafne* jucată pe scenă
1600 – Giordano Bruno e ars pe rug la Roma
1600 – Peri, opera *Euridice* jucată pe scenă
1600 – Shakespeare, tragedia *Hamlet* jucată pe scenă
1600 – Pozzo, *Il merito delle donne*
1601 – Sęp-Szarzyński, *Rytmy*
1604 – Mander, *Het Schilderboek*
1605 – Cervantes, *Don Quijote*, partea I
1607-1627 – D'Urfé, *Astrée*
1607 – Monteverdi, opera *Orfeo* jucată pe scenă
1608 – Monteverdi, opera *Arianna* jucată pe scenă
1609 – Bacon, *De sapientia veterum*
1609 – Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*
1611 – Hooft, *Emblemata amatoria*
1614 – Szymonowicz, *Sielanki*
1614 – Webster, *Duchess of Malfi*
1616 – Heinsius, *Nederduytsche Poemata*
1616 – Jonson, *Works*
1616 – Jones începe lucrările la conacul reginei din Greenwich
1617 – Bredero, *Spanse Brabander*
1617 – Maier, *Atalanta Fugiens*
1617 – Opitz, *Aristarchus*
1619 – Jones începe să lucreze la Sala de Banchete din Whitehall
1619 – Kepler, *Harmonice Mundi*
1620 – Bacon, *New Organon*
1621 – Barclay, *Argenis*
1621 – Burton, *Anatomy of Melancholy*
1623 – Shakespeare, *Works*, prima ediţie, in-folio
1624 – Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*
1627 – Schütz, *Daphne*

Bibliografie

Studierea Renaşterii este o întreprindere internaţională, în aceeaşi măsură ca şi Renaşterea însăşi. Orice bibliografie în limite umane rezonabile este, inevitabil, selectivă la modul brutal, dar trebuie să fie cel puţin internaţională şi interdisciplinară. În ceea ce priveşte studiile mai recente pe subiecte specifice, revistele specializate cum sînt *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, *Renaissance Quarterly* şi *Renaissance Studies* vor oferi toate informaţiile şi instruirea necesare.

Lista de mai jos include numai sursele secundare citate în capitolele lucrării de faţă, trimiterile la sursele primare, cele originale, fiind date chiar în text. Titlurile sînt date mai întîi în limba în care au fost publicate iniţial lucrările.

Airs, Malcolm (1988), „Architecture", în *16th Century Britain : The Cambridge cultural history,* ed. Boris Ford, ed. a 2-a, Cambridge, pp. 46-97.

Alberici, Clelia (ed.) (1984), *Leonardo e l'incisione*, Milano.

Albertini, Rudolf von (1955), *Das Florentinisch Staatsbewusstsein,* Bern.

Antal, Frederick (1948), „The Social Background of Mannerism", reluat în *Classicism and Romanticism*, Londra, 1966, pp. 158-161.

Archambault, Paul (1974), *Seven French Chroniclers,* Syracuse, NY.

Aufrère, Sydney H. (1990), *La Momie et la tempête : Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du 17e siècle*, Avignon.

Avery, Charles (1987), *Giambologna : The complete sculpture*, Oxford.

Babinger, Franz (1953), *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, München ; *Mehmed the Conqueror and His Time*, trad. R. Manheim, Princeton, NJ, 1978.

Backvis, Claude (1958-1960), „Comment les Polonais du 16e siècle voyaient l'Italie et les Italiens", *AIPHOS*, 15, pp. 195-288.

— (1963-1965), „Maniérisme ou baroque à la fin du 16e siècle : le cas de Mikolay Sęp-Szarzynski", *AIPHOS*, 16-17, pp. 149-220.

Bahtin, Mihail M. (1965), *Rabelais*, trad. H. Iswolsky, Cambridge, MA, 1968.

— (1975), *The Dialogic Imagination*, trad. C. Emerson şi M. Holquist, Austin, TX, 1981.

Balsamo, Jean (1992), *Les rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Geneva.

Bardon, Françoise (1963), *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris.

Baron, Hans (1955), *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, NJ.

Bartlett, Robert (1993), *The Making of Europe : Conquest, colonization and cultural change, 950-1350*, ed. a 2-a, Harmondsworth, 1994.

Barycz, Henryk (1967), „Italophilia e italofobia nella Polonia del Cinque e Seicento", în *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e rinascimento*, ed. M. Brahmer, Wroclaw, pp. 142-158.

Bataillon, Marcel (1937), *Erasme en Espagne*, Paris ; ed. rev. 3 vol., Geneva, 1991.

— (1960), „Plus Oultre : la cour découvre le nouveau monde", in *fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot, Paris, pp. 13-27.

Batkin, Leonid M. (1989), *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*, trad. italiană, Roma, 1992.

Battisti, Eugenio (1962), *L'Antirinascimento*, Milano.

Bauch, Gustav (1903), *Die Reception des Humanismus in Wien*, Breslau.

Baxandall, Michael (1971), *Giotto and the Orators*, Oxford.

Beach, Milo (1992), *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge.

Béhar, Pierre (1996), *Les langues occultes de la Renaissance*, Paris.

Benevolo, Leonardo (1993), *The European City*, Oxford (trad. rom. *Oraşul în istoria Europei*, Editura Polirom, Iaşi, 2003).

Benson, Pamela J. (1992), *The Invention of the Renaissance Woman*, Philadelphia.

Bentley, Jerry H. (1987), *Humanists and Holy Writ : New Testament scholarship in the Renaissance*, Princeton, NJ.

Bevers, Holm (1985), *Das Rathaus von Antwerpen*, Hildesheim.

Białostocki, Jan (1965), „Mannerism and Vernacular in Polish Art", în *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin, pp. 47-57.

— (1976a), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Londra.

— (1976b), „The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century", *Hafnia*, pp. 11-24.

— (1986-1987), „Dürer and the Humanists", *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, 4, 2, pp. 16-29.

— (1988), „Renaissance Sculpture in Poland in its European Context", în *The Polish Renaissance in its European Context*, ed. Samuel Fiszman, Bloomington, IN, pp. 281-290.

Bièvre, Elisabeth de (1988), „Violence and Virtue : History and Art in the City of Haarlem", *Art History*, 11, pp. 303-334.

Birnbaum, Henrik (1969), „Some Aspects of the Slavonic Renaissance", *Slavonic and East European Review*, 47, pp. 37-56.

Blumenberg, Hans (1965), *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt.

— (1966), *Die Legitimität der Neuzeit*, trad. engl., *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, MA, 1983.
— (1988), *Der Prozess der theoretische Neugierde*, Frankfurt.
Bolgar, Robert R. (1954), *The Classical Tradition and its Beneficiaries*, Cambridge.
Bonfil, Robert (1984), The Historian's Perception of the Jews in the Italian Renaissance", *Revue des Etudes Juives*, 143, pp. 59-82.
— (1990), *Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy*, Oxford.
Boogert, Bob van den şi Kerkhoff, Jacqueline, *et al.* (ed.) (1993), *Maria van Hongarije*, Zwolle.
Borsay, Peter (1989), *The English Urban Renaissance : Culture and society in the provincial town, 1660-1770*, Oxford.
Borsellino, Niccolo (1973), *Gli anticlassicisti del '500*, Roma şi Bari.
Boucher, Jacqueline (1986), *La cour de Henri III*, La Guerche-de-Bretagne.
Boughner, Daniel (1954), *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis.
Bouwsma, William (1979), „The Renaissance and the Drama of Western History", reluat în *A Usable Past : Essays in European Cultural History*, Berkeley, CA, 1990, pp. 348-365.
Boxer, Charles R. (1948), *Three Historians of Portuguese Asia*, Macao.
— (1963), *Two Pioneers of Tropical Medicine*, Londra.
Brading, David (1991), *The First America : The Spanish monarchy, Creole patriots and the liberal state, 1492-1867*, Cambridge.
Bradshaw, Brendan (1979), „Manus the Magnificent. O'Donnell as a Renaissance Prince", *Studies in Irish History presented to R. Dudley Edwards*, ed. A. Cosgrove şi D. McCartney, Dublin, pp. 15-37.
Branca, Vittore (1956), *Boccaccio medievale*, Florenţa, trad. engl. *Boccaccio*, New York, 1976.
— (1973), „Ermolao Barbaro and Late Quattrocento Venetian Humanism", în *Renaissance Venice*, ed. John R. Hale, Londra, pp. 218-243.
Brandt, Kathleen (1992), „Mrs Gardner's Renaissance", *Fenway Court 1990-1991*, pp. 10-30.
Brann, Noel L. (1981), *The Abbot Trithemius (1462-1516) : The Renaissance of monastic humanism*, Leiden.
Braudel, Fernand (1974), „L'Italia fuori d'Italia", *Storia d'Italia*, 2, Torino, pp. 2092-2148.
— (1989), *Le Modèle italien*, Paris.
Broc, Numa (1980), *La géographie de la Renaissance*, Paris.
Brown, Clifford M. şi Lorenzoni, Anna Maria (1993), *Our Accustomed Discourse on the Antique : Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto*, New York.
Brown, Patricia F. (1988), *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven.
Buck, August (ed.) (1983), *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden.

— (1988), *Erasmus and Europa*, Wiesbaden.
Bullen, J.B. (1994), *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford.
Burckhardt, Jacob (1860), *Kultur der Renaissance in Italien ; The Civilisation of the Renaissance in Italy*, trad. S.G.C. Middlemore (1878), Harmondsworth, 1990 (trad. rom. *Cultura Renaşterii în Italia*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969).
Burke, Peter (1969), *The Renaissance Sense of the Past*, Londra.
— (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londra.
— (1985), „European Views of World History from Giovio to Voltaire", *History of European Ideas*, 6, pp. 237-251.
— (1989), „The Renaissance Dialogue", *Renaissance Studies*, 3, pp. 1-12.
— (1992), „Anthropology of the Renaissance", *Journal of the Institute for Romance Studies*, 1, pp. 207-215.
— (1995a), *The Fortunes of the Courtier : The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge.
— (1995b), „The Renaissance, Individualism and the Portrait", *History of European Ideas*, 21, pp. 393-400.
— (1996a), The Myth of 1453 : Notes and Reflections", *Querdenken : Dissens und Toleranz im Wandel der Geschichte : Festschrift Hans Guggisberg*, ed. Michael Erbe *et al.*, Mannheim, pp. 23-30.
— (1996b), „Humanism and Friendship in Sixteenth-Century Europe", *Groniek* 134, pp. 90-98 ; versiune revăzută în *Medieval Friendship*, ed. Julian Haseldine, Londra, 1998.
— (1998a), „Translations into Latin in Early Modern Europe", în *Il latino nell'età moderna*, ed. Rino Avesani, Roma.
— (1998b), „Individuality and Biography in the Renaissance", *Kunst und Individualität*, ed. Enno Rudolph, Frankfurt.
Burns, Howard (1971), „Quattrocento Architecture and the Antique", în *Classical Influences in European Culture*, ed. Robert R. Bolgar, Cambridge, pp. 269-288.
Butterfield, Herbert (1949), *Origins of Modern Science, 1300-1800*, Londra.
Cahill, James (1982), *The Compelling Image : Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, MA.
Campbell, Ian (1995a), „Linlithgow's «Princely Palace» and its Influence in Europe", *Architectural Heritage*, 5, pp. 1-20.
— (1995b), „A Romanesque Revival and the Early Renaissance in Scotland", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 54, pp. 301-325.
Camporeale, S. (1972), *Lorenzo Valla – umanesimo e teologia*, Florenţa.
Cantimori, Delio (1939), *Eretici italiani del '500*, Florenţa.
Carlino, Andrea (1994), *La fabbrica del corpo : libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino.
Céard, Jean (1977), *La nature et les prodiges : l'insolite au 16e siècle, en France*, Geneva.

Certeau, Michel de (1980), *L'invention du quotidien*, Paris ; *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, CA, 1984.
Chabod, Federico (1964), *Storia dell'idea di Europa*, Bari.
Chastel, André (1966), „La Renaissance italienne et les ottomans", în *Venezia e l'Oriente*, ed Agostino Pertusi, Florența.
— (1983), *The Sack of Rome*, Princeton, NJ.
Checa, Fernando (1992), *Felipe II, mecenas de la artes*, Madrid.
Cherniavsky, Michael (1968), „Ivan the Terrible as a Renaissance Prince", *Slavic Review*, 27, pp. 195-211.
Christensen, Charlotte (1988), „Christian IVs renaessance", în *Christian IVs Verden*, ed. Svend Ellehøj, Copenhaga, pp. 302-335.
Clunas, Craig (1996), *Fruitful Sites : Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londra.
Cochrane, Eric (1976), „Science and Humanism in the Italian Renaissance", *American Historical Review*, 81, pp. 1039-1057.
— (1981), *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago.
Cochrane, Eric (ed.) (1970), *The Late Italian Renaissance, 1525-1630*, Londra.
Cohen, Elizabeth S. şi Cohen, Thomas V. (1993), *Words and Deeds in Renaissance Rome*, Toronto.
Collect, Barry (1985), *Italian Benedictine Scholars and the Reformation*, Oxford.
Coville, Alfred (1934), *Gontier et P. Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris.
Cox, Virginia (1992), *The Renaissance Dialogue : Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge.
Cox-Rearick, Janet (1995), *The Collection of François I : Royal Treasures*, Antwerp.
Crinkley, Richmond (1970), *Walter Pater : Humanist*, Lexington, KY.
Croll, Morris W. (1966), *Style, Rhetoric and Rhythm*, Princeton, NY.
Csapodi, Csaba şi Csapodi, Klára (ed.) (1969), *Biblioteca Corvina*, Shannon.
Curtius, Ernst R. (1948), *Europäisches Literatur und Lateinisches Mittelalter ; European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. W.R. Trask, New York, 1953, ed. nouă, 1963 (trad. rom. *Literatură europeană şi Ev Mediu latin*, Editura Univers, Bucureşti, 1970).
Dacos, Nicole (1969), *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Paris.
Dainville, François de (1978), *L'éducation des jésuites (16e-18e siècles)*, Paris.
Dannenfeldt, Karl H. (1955), „The Renaissance Humanists and the Knowledge of Arabic", *Studies in the Renaissance*, 2, pp. 96-117.
Daston, Lorraine (1995), „Curiosity in Early Modern Science", *Word and Image*, 11, pp. 391-404.
De Caprio, Vincenzo (1991), *La tradizione e il trauma : idee del rinascimento romano*, Roma.
Dempsey, Charles (1992), *The Portrayal of Love : Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, NJ.

Denissoff, Elie (1943), *Maxime le Grec et l'Occident*, Paris şi Leuven.
Dias, Pedro (1988), *A arquitectura manuelina*, Lisabona.
Dionisotti, Carlo (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino.
Dubois, Claude-Gilbert (1972), *Celtes et Gaulois au 16e siècle : le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris.
Durme, Maurice van (1953), *Antoon Perrenot*, Bruxelles.
Eichberger, Dagmar şi Beavers, Lisa (1995), „The Portrait Collection of Margaret of Austria", *Art bulletin*, 77, pp. 225-248.
Eisenstein, Elizabeth L. (1979), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge.
Elias, Norbert (1939), *Der Prozess der Zivilisation*, 2 vol., Basel ; *The Civilizing Process*, trad. E. Jephcott, 2 vol., Oxford, 1981-1982 (trad. rom. *Procesul civilizaţiei*, 2 vol., Editura Polirom, Iaşi, 2002).
Esdaile, Katherine A. (1946), *English Church Monuments 1510 to 1840*, Londra.
Evans, Robert J.W. (1973), *Rudolf II and his World*, Oxford.
Farago, Ceaire (ed.) (1995), *Reframing the Renaissance*, New Haven.
Febvre, Lucien (1925), „La première renaissance française", reluat în *Pour une histoire à part entière*, Paris, 1962, pp. 529-603
— (1942), *Le problème de l'incroyance au 16 siècle*, Paris ; *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century*, trad. B. Gottlieb, Cambridge, MA, 1982 (trad. rom. *Religia lui Rabelais : problema necredinţei în secolul al XVI-lea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996-1998).
Feldman, Martha (1995), *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, CA.
Ferguson, Arthur B. (1960), *The Indian Summer of English Chivalry*, Durham, NC.
Ferguson, Wallace K. (1948), *The Renaissance in Historical Thought : Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, MA.
Fernandez, James W. (1977), „The Performance of Ritual Metaphors", în *The Social Use of Metaphor*, ed. J. David Sapir şi J. Christopher Crocker, Philadelphia, pp. 100-131.
Ferreras, J. (1985), *Les dialogues espagnols du 16e siècle*, Paris.
Feuer-Tóth, Rózsa (1990), *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapesta.
Field, Arthur (1988), *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton, NJ.
Findlen, Paula (1989), „The Museum : its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", *Journal of the History of Collections*, 1, pp. 59-78.
Fleischer, Manfred P. (1979), „The Garden of Laurentius Scholtz : a Cultural Landmark of Late Sixteenth-Century Lutheranism", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, pp. 29-48.
Flitner, Andreas (1952), *Erasmus im Urteil seiner Nachwelt*, Tübingen.

Forster, Leonard W. (1969), *The Icy Fire : Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge.

— (1970), *The Poet's Tongues : Multilingualism in literature*, Cambridge.

Foscari, Antonio şi Tafuri, Manfredo (1983), *L'armonia e i conflitti : la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino.

Foucault, Michel (1963), *Naissance de la clinique*, Paris ; *The Birth of the Clinic*, trad. A.M. Sheridan Smith, Londra, 1973 (trad. rom. *Naşterea clinicii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1998).

— (1966), *Les Mots et les choses*, Paris ; *The Order of Things*, Londra, 1970 (trad. rom. *Cuvintele şi lucrurile : o arheologie a ştiinţelor umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996).

Fraser, Valerie (1986), „Architecture and Imperialism in Sixteenth-Century Spanish America", *Art History*, 9, pp. 325-335.

— (1990), *The Art of Conquest : Building in the Viceroyalty of Peru*, Cambridge.

Friedman, Alice T. (1989a), *House and Household in Elizabethan England : Wollaton Hall and the Willoughby Family*, Chicago.

— (1989b), „Did England have a Renaissance ? Classical and anti-classical themes in Elizabethan Culture", în *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, ed. S. Barnes şi Walter Melion, Hanovra, pp. 95-111.

Fucikovà, Eliska (1988), „Zur Konzeption der rudolfinischen Sammlungen", în *Prag um 1600*, Freren, pp. 59-62.

Fumaroli, Marc (1980), *L'âge de l'éloquence*, Geneva.

— (1988), The Republic of Letters", *Diogenes*, 143, pp. 129-152.

Fussell, Paul (1965), *The Rhetorical World of Augustan Humanism*, Oxford.

Gaeta, Franco (1955), *Lorenzo Valla : filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Napoli.

Gallet-Guerne, Danielle (1974), *Vasque de Lucène et la Cyropédie à la cour de Bourgogne*, Geneva.

Garets, Marie-Louyse des (1946), *Un artisan de la Renaissance française au 15e siècle, le roi René*, Paris.

Garin, Eugenio (1947), *Der italienische Humanismus*, Berna ; *Italian Humanism*, trad. P. Münz, Oxford, 1965 (trad. rom. *Umanismul italian*, Editura Univers, Bucureşti, 1982).

— (1961), *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florenţa.

— (1975), *Rinascite e rivolutioni*, Roma şi Bari.

Geanakoplos, Deno J. (1976), *Interaction of the Sibling Byzantine and Western Cultures*, New Haven.

Geldner, Ferdinand (1968-1970), *Die deutsche Inkunabeldrucker*, 2 vol., Stuttgart.
Gilbert, Felix (1949), „Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari : a Study on the Origin of Modern Political Thought", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12, pp. 101-131.
— (1965), *Machiavelli and Guicciardini*, Princeton, NJ.
Girouard, Mark (1966), *Robert Smythson and the Elizabethan Country House*, ed. revăzută, New Haven şi Londra, 1983.
— (1978), *Life in the English Country House : A social and architectural history*, New Haven şi Londra.
Gliozzi, Giuliano (1977), *Adamo e il nuovo mondo*, Florenţa.
Goldthwaite, Richard (1987), „The Empire of Things : Consumer Demand in Renaissance Italy, în *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, ed. F. William Kent şi Patricia Simons, Canberra şi Oxford, 153-175.
— (1993), *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, MD.
Gombrich, Ernst H. (1961), „Mannerism : the Historiographic Background", reluat în *Norm and Form*, Londra, 1966, pp. 99-106 (trad. rom. *Normă şi formă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981).
— (1967), „From the Revival of Letters to the Reform of the Arts : Niccolò Niccolò and Brunelleschi", reluat în *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976 (trad.rom. *Moştenirea lui Apelles. Studii despre arta Renaşterii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981).
— (1970), *Aby Warburg*, Londra.
— (1982), „Architecture and Rhetoric in Giulio Romano's Palazzo del Té", reluat în *New Light on Old Masters*, Oxford, 1986, pp. 161-170.
González Palencia, Angel şi Mele, Eugenio (1943), *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 3 vol., Madrid.
Grafton, Anthony (1991), *Defenders of the Text : the Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge, MA.
— (1992), *New Worlds, Ancient Texts*, Londra.
Grafton, Anthony şi Jardine, Lisa (1986), *From Humanism to the Humanities*, Londra.
Grant, Edward (1978), „Aristotelianism and the Longevity of the Medieval World View", *History of Science*, 16, pp. 93-106.
Greenblatt, Stephen J. (1980), *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago.
Grendler, Paul (1988), *Schooling in Renaissance Italy : Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, MD.
Greenstein, Jack M. (1992), *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago.
Gruffyd, R. Geraint (1990), The Renaissance and Welsh literature", în *The Celts and the Renaissance*, ed. Glanmore Williams şi Robert O. Jones, Cardiff, pp. 17-39.

Guglielminetti, Marziano (1977), *Memoria e scrittura : l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino.
Guillaume, Jean (ed., 1983), *La maison de ville à la Renaissance*, Paris.
Guillemain, Bernard (1962), *La cour pontificale d'Avignon, 1309-1376 : étude d'une société*, Paris.
Gukovski, Matteo (1967), „Il Rinascimento italiano e la Russia", în *Rinascimento europeo e rinascimento venziano*, ed. Vittore Branca, Florența, pp. 121-136.
Gunn, Steven J. şi Lindley, Phillip G. (1991), *Cardinal Wolsey : Church, State and art*, Cambridge.
Gurevich, Aaron Y. (1995), *The Origins of European Individualism*, Oxford.
Hahr, August (1907-1910), *Studier i Johan IIIs Renässans*, 2 vol., Uppsala şi Leipzig.
Hale, John R. (1993), *The Civilization of the Renaissance in Europe*, Londra.
Hankins, James (1990), *Plato in the Italian Renaissance*, 2 vol., Leiden.
Hannaway, Owen (1975), *The Chemists and the Word*, Baltimore.
Haskell, Francis şi Penny, Nicholas (1981), *Taste and the Antique*, New Haven şi Londra.
Hauser, Arnold (1951), *A Social History of Art*, ed. a 2-a, 4 vol., Londra, 1962.
Hay, Denys (1957), *Europe : The emergence of an idea*, Edinburgh.
Haydn, Hiram (1950), *The Counter-Renaissance*, New York.
Hayward, J.F. (1976), *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, Londra.
Heiberg, Steffen (ed.) (1988), *Christian IV and Europe*, Copenhaga.
Helgerson, Richard (1992), *Forms of Nationhood : The Elizabethan writing of England*, Chicago.
Henderson, Paula (1995), „The Loggia in Tudor and Early Stuart England : the Adaptation and Function of Classical Form", în *Albion's Classicism : The Visual Arts in Britain, 1550-1660*, ed. Lucy Gent, New Haven, pp. 109-146.
Hitchcock, Henry R. (1981), *German Renaissance Architecture*, Princeton, NJ.
Hobson, Anthony (1989), *Humanists and Bookbinders*, Cambridge.
Holmes, George (1986), *Florence, Rome and the Origins of the Renaissance*, Oxford.
Honour, Hugh (1975), *The New Golden Land : European images of America from the discoveries to the present time*, New York.
Howard, Deborah (1980), *The Architectural History of Venice*, Londra.
Huizinga, Johan (1915), „Historical Ideals of Life", trad. J.S. Holmes şi H. van Marle, în *Men and Ideas*, New York, 1959, pp. 77-96 (trad. rom. *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002).

— (1919), *Herfstij der Middeleeuwen ; Autumn of the Middle Ages*, trad. R.J. Payton şi U. Mammitzsch, Chicago, 1995.
Huppert, George (1984), *Public Schools in Renaissance France*, Chicago.
Hyde, J. Kenneth (1973), *Society and Politics in Renaissance Italy : The evolution of the civil life, 1000-1350*, Londra.
Hyma, Albert (1950), *The Brethren of the Common Life*, Michigan.
Impey, Oliver şi MacGregor, Arthur (ed.) (1985), *The Origins of Museums : The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford.
Iversen, Euk (1961), *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhaga.
Jaffé, Michael (1977), *Rubens and Italy*, Oxford.
Jardine, Lisa (1993), *Erasmus, Man of Letters*, Princeton, NJ.
Jauss, Hans-Robert (1974), *Literaturgeschichte als Provokation ; Toward an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, Minneapolis, 1982.
Javitch, Daniel (1991), *Proclaiming a Classic : The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, NJ.
Jehasse, Jean (1976), *La Renaissance de la critique*, St-Etienne.
Johannesson, Kurt (1982), *The Renaissance of the Goths in 16th-century Sweden*, trad. engl. Berkeley, CA, 1991.
Jones, Richard F. (1953), *The Triumph of the English Language*, Stanford, CA.
Jones-Davies, Marie-Thérèse (ed.) (1984), *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, Paris.
Jordan, Constance (1990), *Renaissance Feminism*, Ithaca, NY.
Kadić, Ante (1959), „Marin Držić, Croatian Playwright", *Comparative Literature*, 11, pp. 347-355.
— (1962), The Croatian Renaissance", *Slavic Review*, 21, pp. 65-88.
Kaegi, Werner (1936), „Erasmus im achtzehnten Jahrhundert", *Gedenkschrift Erasmus*, Basel, pp. 205-227.
Kaufmann, Thomas da Costa (1985), *L'école de Prague : la peinture à la cour de Rudolphe II*, Paris ; *The School of Prague*, Chicago, 1988.
— (1994), „From Treasury to Museum, the Collections of the Austrian Habsburgs", în *Cultures of Collecting*, ed. Jas Eisner şi Roger Cardinal, Londra, pp. 137-154.
— (1995), *Court, Cloister and City : The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Londra.
Keating, L. Clark (1941), *Studies on the Literary Salon in France, 1550-1615*, Cambridge, MA.
Kelley, Donald R. (1970), *Foundations of Modern Historical Scholarship : Language, law and history in the French Renaissance*, New York.
King, Margaret L. (1980), „Book-Lined Cells : Women and Humanism in the Early Italian Renaissance", în *Beyond their Sex : Learned women of the European past*, ed. Patricia Labalme, New York, pp. 66-90.

Kipling, Gordon (1977), *The Triumph of Honour*, Leiden.
Klaniczay, Gábor (1990), „Daily Life and Elites in the Middle Ages", în *Environment and Society in Hungary*, ed. Ferenc Glatz, Budapesta, pp. 75-90.
Klaniczay, Tibor (1977), *Renaissance und Manierismus : Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil*, Berlin.
Knecht, Robert J. (1982), *Renaissance Warrior and Patron : The reign of Francis I*, ed. a 2-a, Cambridge, 1994.
Knoll, Samson B. (1982), „Herder's Concept of Humanität", în *J.G. Herder*, ed. W. Koepke, Bonn, pp. 9-19.
Koerner, Joseph L. (1993), *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago.
Kovalevsky, Pierre (1976), „A qui doit-on l'appel des maîtres italiens à Moscou au 15e siècle ?", *Arte Lombarda*, 44/45, pp. 153-156.
Kristeller, Paul O. (1979), *Renaissance Thought and its Sources*, New York.
Kuhn, Thomas S. (1957), *The Copernican Revolution*, ed. a 2-a, New York, 1959.
La Garanderie, Marie-Madeleine de (1976), *Christianisme et lettres profanes (1515-35)*, Paris.
Lach, Donald (1965), *Asia in the Making of Europe : The century of discovery*, Chicago.
— (1977), *Asia in the Making of Europe : A century of wonder*, Chicago.
Lafond, Jean şi Stegmann, André (ed.) (1981), *L'automne de la Renaissance, 1580-1630*, Paris.
Lakoff, George şi Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago.
Lamb, Mary E. (1982), „The Countess of Pembroke's Patronage", *English Literary Renaissance*, 12, pp. 162-179.
— (1985), „The Cooke Sisters : Attitudes toward Learned Women in the Renaissance", în *Silent but for the Word : Tudor Women as Patrons, Translators and Writers of Religious Works*, ed. Margaret P Hannay, Kent, OH, pp. 107-125.
— (1990), *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, Madison, WI.
Landau, David şi Parshall, Peter (1994), *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven.
Lauvergnat-Gagnière, Christiane (1988), *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au 16e siècle*, Geneva.
Lazard, Madeleine (1978), *La Comédie humaniste au 16 siècle et ses personnages*, Paris.
Lazzaro, Claudio (1990), *The Italian Renaissance Garden*, New Haven.
Lazzaro, Claudia (1995), „Animals as Cultural Signs", în *Reframing the Renaissance*, ed. Claire Farago, New Haven, pp. 192-228.
Lemaire, Claudine (1996), „La bibliothèque de la reine Marie de Hongrie", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58, pp. 119-140.

Lestringant, Frank (1990), *Le Huguenot et le sauvage*, Paris.

— (1991), *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris ; *Mapping the Renaissance World : The geographical imagination in the age of discovery*, trad. D. Fausett, Cambridge, 1994.

— (1994), *Le Cannibale : grandeur et décadence*, Paris.

Levenson, Joseph R. (1958), *Confucian China and its Modern Fate*, ed. a 2-a subtitlul *Modern China and its Confucian Past*, New York, 1964.

Levey, Michael (1960), „Botticelli in 19th-century England", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, pp. 291-306.

Lewalski, Kenneth F. (1967), „Sigismund I of Poland : Renaissance King and Patron", *Studies in the Renaissance*, 14, pp. 49-72.

Liebenwein, Wolfgang (1977), *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin.

Likhachev, Dimitri S. (1962), *Die Kultur Russlands während der osteuropäischer Frührenaissance vom 14. bis zum Beginn des 15. Jht*, Dresda.

Llewellyn, Nigel (1996), „Honour in Life, Death and the Memory : Funeral Monuments in Early Modern England", *Transactions of the Royal Historical Society*, 6, pp. 179-200.

Loewenberg, Peter (1995), „The Creation of a Scientific Community", în *Fantasy and Reality in History*, New York, pp. 46-89.

López Rueda, J. (1973), *Helenistas españoles*, Madrid.

Lotz, Wolfgang (1977), *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, MA.

Lowry, Martin J.C. (1979), *The World of Aldus Manutius*, Oxford.

Lugli, Adalgisa (1983), *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer d'Europa*, Milano.

Luttrell, Anthony (1960), „Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernández de Herèdia", *Speculum*, 35, pp. 401-407.

Lyotard, Jean-François (1979), *La condition post-moderne*, Paris ; *The Post-Modern Condition*, trad. G. Bennington şi B. Massumi, Manchester, 1982 (trad. rom. *Condiţia postmodernă*, Editura Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2003).

McAndrew, John (1969), „Sant-Andrea della Certosa", *Art Bulletin*, 51, pp. 15-28.

MacCormack, Sabine G. (1991), *Religion in the Andes : Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton, NJ.

MacDonald, A.A., Lynch, M. şi Cowan, I.B. (ed.) (1994), *The Renaissance in Scotland*, Leiden.

MacDonald, Michael şi Murphy, Terence R. (1990), *Sleepless Souls : Suicide in Early Modern England*, Oxford.

Mace, Dean T. (1969), „Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal", *Musical Quarterly*, 55, pp. 65-86.

Maczak, Antoni (1978), *Travel in Early Modern Europe*, trad. U. Phillips, Cambridge, 1995.
Maffei, Domenico (1956), *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, ed. a 2-a, Milano, 1972.
Mann, Nicholas (1970), „Petrarch's Role as a Moralist in Fifteenth-Century France", în *Humanism in France*, ed. Anthony H.T. Levi, Manchester, pp. 6-28.
— (1980), „Petrarch and Humanism : the Paradox of Posterity", în *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Padova, pp. 287-299.
Mansfield, Bruce (1979), *Phoenix of his Age : Interpretations of Erasmus c. 1550-1750*, Toronto.
Maravall, José Antonio (1966), *Antiguos y modernos*, Madrid.
Mariás, Fernando (1989), *El largo siglo xvi : los usos artisticos del Renacimiento español*, Madrid.
Marnef, Guido (1996), *Antwerp in the Age of Reformation*, Baltimore, MD.
Marquand, Allan (1922), *Luca della Robbia and his Atelier*, 2 vol., Princeton, NJ.
Maugain, Gabriel (1926), *Ronsard en Italie*, Strasbourg.
Mayer, Thomas F. şi Woolf, Daniel R. (ed.) (1995), *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, Ann Arbor, MI.
Meiss, Millard (1951), *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, NJ.
— (1967), *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2 vol., Londra.
Melczer, Walter (1979), „Albrecht von Eyb et les racines italiennes du premier humanisme allemand", în *L'humanisme allemand*, ed. Joel Lefebvre şi Jean-Claude Margolin, Paris, pp. 31-44.
Melion, Walter S. (1991), *Shaping the Netherlandish Canon*, Chicago.
Menchi, Silvana Seidel (1987), *Erasmo in Italia, 1520-1580*, Torino.
Mercer, Eric (1962), *English Art, 1553-1625*, Oxford.
— (1969), *Furniture 700-1700*, Londra.
Mészáros, István (1981), *Xvi századi városi iskoláink és a studia humanitatis*, Budapesta.
Milde, Kurt (1981), *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jhts*, Dresda.
Milner-Gulland, Robin (1974), „Russia's Lost Renaissance", în *The Old World : Discovery and Rebirth*, ed. David Daiches şi Anthony Thorlby, Londra, pp. 435-468.
Monter, E. William (1969), *Geneva*, New York.
Morán, J. Miguel şi Checa, Fernando (1985), *El coleccionismo en España*, Madrid.
Morand, Kathleen (1991), *Claus Sluter : Artist at the Court of Burgundy*, Austin, TX.

Morford, Mark (1987), „The Stoic Garden", *Journal of Garden History*, 7, pp. 151-175.

— (1991), *Stoics and Neostoics : Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton, NJ.

Morison, Stanley (1955), *Venice and the Arabesque*, Londra.

Mortier, Roland (1974), *La Poétique des ruines en France*, Geneva.

Moss, Ann (1996), *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford.

Murphy, James J. (ed.) (1983), *Renaissance Eloquence*, Berkeley, CA.

Nicolson, Marjorie. H. (1950), *The Breaking of the Circle : Studies in the effect of the new science upon seventeenth-century poetry*, Evanston, IL.

Nolhac, Pierre de (1921), *Ronsard et l'humanisme*, Paris.

Nordström, Johannes (1944-1972), „Goter och Spanjorer", *Lychnos*, pp. 257-280, 171-178.

Oberhuber, Konrad (1984), „Raffaello e l'incisione", în Fabrizio Mancinelli *et al.*, *Raffaello in Vaticano*, Milano, pp. 333-342.

Oestreich, Gerhard (1969), *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin.

— (1982), *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge.

Olmi, Giuseppe (1992), *L'inventario del mondo : catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna.

O'Malley, Charles (1965), *Andreas Vesalius of Brussels*, Berkeley, CA.

O'Malley, John W. (1968), *Giles of Viterbo on Church and Reform*, Leiden.

Onians, John (1988), *Bearers of Meaning : The classical orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Cambridge.

Ophir, Adi şi Shapin, Steven (1991), „The Place of Knowledge", *Science in Context*, 4, pp. 3-21.

Ouy, Gilbert (1973), „L'humanisme et les mutations politiques et sociales en France au 14e et 15e siècles", *L'humanisme français au début de la Renaissance*, ed. Jean Stegmann, Paris, pp. 27-44.

Overfield, James H. (1984), *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*, Princeton, NJ.

Owens, Jessie A. (1995), „Was there a Renaissance in Music ? ", în *Language and Images of Renaissance Italy*, ed. Alison Brown, Oxford, pp. 111-126.

Pagden, Anthony (1982), *The Fall of Natural Man*, Cambridge.

Palisca, Claude (1985), *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven.

Pálsson, Gisli (ed.) (1993), *Beyond Boundaries : Understanding, translation and anthropological discourse*, Oxford.

Panofsky, Erwin (1924), *Idea : ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, ed. a 2-a, Berlin, 1960, *Idea : A Concept in Art Theory*, trad. J.J.S. Deake, Columbia, SC, 1968 (trad. rom. *Ideea : contribuţie la istoria teoriei artei*, Editura Univers, Bucureşti, 1975).

— (1939), *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, ed. a 2-a, New York, 1962.
— (1943), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ.
— (1953), *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, 2 vol., Cambridge, MA.
— (1954), *Galileo as a Critic of the Arts*, Haga.
Paoletti, John T. şi Radtke, Gary M. (1997), *Art in Renaissance Italy*, Londra.
Pastor, Ludwig von (1886-) *Geschichte der Päpste*, Freiburg; *History of the Popes*, trad. F.I. Antrobus *et al.*, Londra, 1891-
Pastor Bodmer, Beatriz (1983), *El discurso narrativo de la conquista de América*, Havana; trad. *The Armature of Conquest*, Stanford, CA, 1992.
Pavoni, Rosanna (ed.) (1997), *Reviving the Renaissance*, Cambridge.
Petrucci, Armando (1986), *La scrittura : ideologia e rappresentazione*, Torino.
Phillips, Mark (1977), *Francesco Guicciardini: The historian's craft*, Manchester.
Piéjus, Marie-Françoise (1982), „La première anthologie de poèmes féminins", *Centre de Recherches sur la Renaissance Italienne*, 10, pp. 193-214.
Pigman, G.W. III (1979), „Imitation and the Renaissance Sense of the Past: the Reception of Erasmus's Ciceronianus", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, pp. 155-178.
Pine, Martin L. (1986), *Pietro Pomponazzi, Radical Philosopher of the Renaissance*, Padova.
Picquard, Maurice (1947-1948), „Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains", *Revue Belge d'Archéologie*, 17, pp. 133-139.
— (1951). „Les livres du cardinal de Granvelle à la bibliothèque de Besançon", *Libri*, 1, pp. 301-323.
Pocock, John G.A. (1975), *The Machiavellian Moment*, Princeton, NJ.
Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris; trad. Elizabeth Wiles-Portier, *Collectors and Curiosities*, Cambridge, 1990.
Puppi, Lionello (1973), *Andrea Palladio*, 2 vol., Milano.
Quadflieg, Ralph (1985), „Zur Rezeption islamischer Krankenhausarchitektur in der italienischen Frührenaissance", în *Europa und die Kunst des Islam*, ed. E. Liskar, Viena, pp. 73-81.
Quint, David (1993), *Epic and Empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, NJ.
Raby, Julian (1982), *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, Londra.
Rackham, Bernard (1952), *Italian Maiolica*, ed. a 2-a, Londra, 1963.
Reinhard, Wolfgang (1986), „Humanismus und Militarismus", în *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissance-Humanismus*, ed. F.J. Worstbrok, Bonn, pp. 185-204.
Renaudet, Augustin (1916), *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, Paris.
Riccardi-Cubitt, Monique (1992), *The Art of the Cabinet*, Londra.

Rice, Eugene F. jr (1970), „Humanist Aristotelianism in France: Jacques Lefevre d'Etaples and his Circle", în *Humanism in France*, ed. Anthony H.T. Levi, Manchester, pp. 132-149.

Richardson, Brian (1994), *Print Culture in Renaissance Italy: The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge.

Rico, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona; *The Spanish Picaresque Novel and the Point of View*, trad. C. Davis şi H. Sieber, Cambridge, 1984.

— (1978), *Nebrija frente a los barbaros*, Salamanca.

Riebesell, Christine (1989), *Die Sammlung des Kardinal Farnese*, Weinheim.

Roberts, Sasha (1995), „Lying among the Classics: Ritual and Motif in Elite Elizabethan and Jacobean Beds", în *Albion's Classicism*, ed. Lucy Gent, New Haven, pp. 325-358.

Robertson, Clare (1992), *„Il Gran' Cardinale": Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven.

Rose, Paul L. (1975), *The Italian Renaissance of Mathematics*, Geneva.

Rosenberg, Eleanor (1955), *Leicester: Patron of Letters*, New York.

Rosenthal, Earl J. (1961), *The Cathedral of Granada: A study in the Spanish Renaissance*, Princeton, NJ.

— (1973), „The Invention of the Columnar Device of the Emperor Charles V, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, pp. 198-230.

— (1985), *The Palace of Charles V at Granada*, Princeton, NJ.

Rosenthal, Fritz (1975), *The Classical Heritage in Islam*, Londra.

Rosenthal, Margaret F. (1992), *The Honest Courtesan: Veronica Franco*, Chicago.

Rousset, Jean (1953), *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris (trad. rom. *Literatura barocului în Franţa: Circe şi păunul*, Editura Univers, Bucureşti, 1976).

Rowse, A. Leslie (1950), *The England of Elizabeth: The structure of society*, Londra.

Rubiès, Joan-Pau (1995), „Instructions for Travellers", *History and Anthropology*, 1, pp. 1-51.

Rubin, Patricia L. (1995), *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven.

Rubió, J. (1964), *Cultura catalana del Renaixement*, Barcelona.

Rubió i Lluch, Antoni (1917-1918), „Joan I humanista", *Estudis Universaitaris Catalans*, 10, pp. 1-107.

Rueda, José Lopez (1973), *Helenistas españoles del siglo xvi*, Madrid.

Ruëgg, Walter (1944), „Der Begriff «Humanismus»", reluat de *Anstösse: Aufsätze und Vorträge zur dialogischen Lebensform*, Frankfurt.

Sabbadini, Remigio (1905), *Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli xiv e xv*, Florenţa.

Saccaro, Alexander P. (1975), *Französischer Humanismus des 14. und 15. Jhts*, München.

Sahlins, Marshall (1985), *Islands of History*, Chicago.
Santore, Cathy (1988), „Julia Lombarda «Somtuosa Meretrice» : a Portrait by property", *Renaissance Quarterly*, 41, pp. 44-83.
Saulnier, Verdun-Louis (1948), *Maurice Scève*, Paris.
Saunders, Alison (1989), *The Sixteenth-Century French Emblem Book*, Geneva.
Schaeder, Hildegard (1929), *Moskau das dritte Rom*, reprint, Darmstadt, 1957.
Schiff, Mario (1905), *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris.
Schindling, Anton (1977), *Humanistische Hochschule und freie Reichstadt*, Wiesbaden.
Schlosser, Julius von (1908), *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig.
Schmidt, Albert-Marie (1938), *La poésie scientifique en France au 16e siècle*, Paris.
Schmitt, Annegrit (1989), „Der Einfluss des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen", în *Höfischer Humanismus*, ed. August Bück, Bonn, pp. 215-258.
Schmitt, Charles B. (1983), *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, MA.
Schofield, Richard (1992), „Avoiding Rome : an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique", *Arte Lombarda*, 100, pp. 29-44.
Scholem, Gershom G. (1941), *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York.
Schon, Peter M. (1954), *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*, Wiesbaden.
Schubring, Paul (1915), *Cassoni*, Leipzig.
Secret, François (1964), *Les Cabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris.
Segel, Harold B. (1989), *Renaissance Culture in Poland : The rise of humanism, 1470-1543*, Ithaca, NY.
Setton, Kenneth M. (1956), „The Byzantine Background to the Italian Renaissance", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 199, pp. 1-76.
Seymour, Charles jr (1967), *Michelangelo's David : A search for identity*, ed. a 2-a, New York, 1974.
Seznec, Jean (1940), *La survivance des dieux antiques ; The Survival of the Pagan Gods*, trad. B.F. Sessions, New York, 1953.
Shapin, Steven (1996), *The Scientific Revolution*, Chicago.
Shearman, John (1967), *Mannerism*, Harmondsworth (trad. rom. *Manierismul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983).
Simon, Joan (1966), *Education and Society in Tudor England*, Cambridge.
Simone, Franco (1961), *Il rinascimento francese ; The French Renaissance*, trad. H.G. Hall, Londra, 1969.
Skinner, Quentin (1995), The Vocabulary of Renaissance Republicanism : a Cultural Longue Durée ?", în *Language and Images of Renaissance Italy*, ed. Alison Brown, Oxford, pp. 87-110.
— (1996), *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge.

Skovgaard, Joakim A. (1973), *A King's Architecture : Christian IV and his buildings*, Londra.
Smith, Christine (1992), *Architecture in the Culture of Early Humanism*, New York.
Sorelius, Gunnar şi Srigley, Michael (ed.) (1994), *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*, Uppsala.
Sorkin, David (1983), „Wilhelm von Humboldt : the Theory and Practice of Self-Formation (*Bildung*)", *Journal of the History of Ideas*, 44, pp. 55-73.
Southern, Richard W. (1995), *Scholastic Humanism and the Unification of Europe*, Oxford.
Sozzi, Lionello (1972), „La polémique anti-italienne en France au 16e siècle", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 106,ii, pp. 99-190.
Spadaccini, Nicholas şi Talens, Jenaro (ed.) (1988), *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis.
Spence, Jonathan D. (1984), *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York.
Spitz, Lewis W. (1957), *Conrad Celtis : The German arch-humanist*, Cambridge, MA.
Spranger, Eduard (1909), *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlin.
Stagl, Justin (1980), „Die Apodemik oder «Reisenkunst» als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bus zur Aufklärung", în *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit*, ed. Mohammed Rassem şi Justin Stagi, Paderborn, pp. 131-202.
Starobinski, Jean (1982), *Montaigne en mouvement*, Paris ; trad. *Montaigne in Motion*, Chicago, 1985.
Stechow, Wolfgang (1968), *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge, MA.
Stegmann, André (ed.) (1973), *L'humanisme français au début de la Renaissance*, Paris.
Steinmetz, Wiebke (1991), *Heinrich Rantzau : ein Vertreter des Humanismus in Nordeuropa und seine Wirkungen als Förderer der Künste*, 2 vol., Frankfurt.
Stierle, Karlheinz (1979), *Petrarcas Landschaften : Zur Geschichte ästhetische Landschaftserfahrung*, Krefeld.
Stinger, Charles L. (1977), *Humanism and the Church Fathers : Ambrogio Traversari and Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany, NY.
Stone, Lawrence (1965), *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Oxford.
Strauss, Gerald (1959), *Sixteenth-Century Germany. Its topography and topographers*, Madison, WI.
Strelka, Josef (1957), *Der Burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich*, Viena.
Summers, David (1981), *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, NJ.

Summerson, John (1953), *Architecture in Britain 1530 to 1830*, ed. a 5-a, Harmondsworth, 1969.
— (1959), „The Building of Theobalds, 1564-85", *Archaeologia*, 97, pp. 107-126.
Sydow, Carl W. von (1948), „Geography and Folk-Tale Oicotypes", în *Selected Papers on Folklore*, Copenhaga, pp. 44-69.
Tavernor, Richard (1990), *Palladio and palladianism*, Londra.
Tedeschi, John (1974), „Italian Reformers and the Diffusion of Renaissance Culture", *Sixteenth-Century journal*, 5, pp. 79-94.
Thompson, Colin (1988), *The Strife of Tongues : Fray Luis de Léon and the Golden Age of Spain*, Cambridge.
Thoren, Victor E. (1985), Tycho Brahe as the Dean of a Renaissance Research Institute", în *Religion, Science and Worldview : Essays in Honor of Richard S. Westfall*, Cambridge, pp. 275-296.
Thorndike, Lynn K. (1951), „Newness and Novelty in Seventeenth-Century Science", *Journal of the History of Ideas*, 12, pp. 584-598.
Thornton, Dora (1998), *The Scholar in his Study*, New Haven şi Londra.
Thornton, Peter (1991), *The Italian Renaissance Interior*, Londra.
Tinkler, John F. (1992), „J.S. Mill as a Nineteenth-Century Humanist", *Rhetorica*, 10, pp. 165-191.
Tittler, Robert (1991), *Architecture and Power : the Town Hall and the English Urban Community c.1500-1640*, Oxford.
Tomlinson, Gary (1987), *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, CA.
Torbarina, Josip (1931), *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, Londra.
Toynbee, Arnold J. (1954), *A Study of History*, vol. XII : *The Inspirations of Historians*, Londra.
Trinkaus, Charles (1970), *In Our Image and Likeness : Humanity and divinity in Italian humanist thought*, Londra.
Trovato, Paolo (1991), *Con ogni diligenza corretto : la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna.
Turner, A. Richard (1966), *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, NJ.
Ullman, Bernhard L. (1963), *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova.
Villey, Pierre (1908), *Les sources italiennes de la Défense et Illustration de la langue française*, Paris.
Walde, Otto (1932), „Studier i Äldre Dansk Bibliotheks-Historia", *Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen*, 19, pp. 21-51.
Walker, Daniel P. (1972), *The Ancient Theology : Studies in Christian Platonism*, Londra.
— (1985), *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, ed. Penelope Gouk, Londra.

Waller, Gary F. (1979), *Mary, Countess of Pembroke,* Salzburg.
Warburg, Aby (1932), *Die Erneuerung der Heidnische Antike : Gesammelte Schriften*, 2 vol., Leipzig şi Berlin ; trad. italiană *La Rinascita del paganesimo antico*, Florenţa, 1966.
Wardrop, James (1963), *The Script of Humanism,* Oxford.
Warnicke, Retha M. (1988), „Women and Humanism in the Renaissance", în *Renaissance Humanism*, ed. Albert Rabil jr, Philadelphia, vol. 2, pp. 39-54.
Warnke, Martin (1985), *Hofkünstler*, Köln ; *The Court Artist*, trad. D. McLintock, Cambridge, 1993.
Weber, Henri (1956), *La Création poétique au 16e siècle en France*, 2 vol., Paris.
Weinberg, Florence M. (1986), *Gargantua in a Convex Mirror : Fischart's view of Rabelais*, New York.
Weiss, Roberto (1941), *Humanism in England*, ed. a 2-a, Oxford, 1957.
— (1969), *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford.
Welch, Evelyn S. (1997), *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford.
Wilde, Johannes (1944), „The Hall of the Great Council of Florence", reluată în *Renaissance Art*, ed. Creighton Gilbert, New York, 1970, pp. 92-132.
Wilson, Donald B. (1961), *Ronsard, Poet of Nature*, Manchester.
Wilson, N.G. (1992), *From Byzantium to Italy : Greek studies in the Italian Renaissance*, Londra.
Witt, Ronald G. (1983), *Hercules at the Cross-Roads : The life, work and thought of Coluccio Salutati*, Durham, NC.
Wittkower, Rudolf (1949), *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra.
Woods-Marsden, Joanna (1988), *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, NJ.
Wortman, Richard S. (1995), *Scenarios of Power : Myth and ceremony in Russian monarchy*, Princeton, NJ.
Wu, Pei-Yi (1990), *The Confucian's Progress : autobiographical writings in Traditional China*, Princeton, NJ.
Wüttke, Dieter (1977), *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Göttingen.
Yashiro, Yukio (1925), *Sandro Botticelli*, 3 vol., Londra.
Yates, Frances A. (1947), *French Academies of the Sixteenth Century*, Londra.
— (1957), „Elizabethan Chivalry : the Romance of the Accession Day Tilts", reluat în *Astraea : The imperial theme in the sixteenth century*, Londra, 1975, pp. 88-111.
— (1964), *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londra.
Zamora, Margarita (1988), *Language, Authority and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas*, Cambridge.

Zapella, Giuseppina (1988), *Il ritratto nel libro italiano del '500*, 2 vol., Milano.

Zavala, Silvio (1937), *La Utopia de Tomás Moro en la nueva España*, Mexico.

— (1955), *St Thomas More in New Spain*, Londra.

Zhiri, Oumelbanine (1991), *L'Afrique au miroir de l'Europe : Fortunes de Jean Léon l'Africain à la Renaissance*, Geneva.

Zimmermann, T.C. Price (1995), *Paolo Giovio : The historian and the crisis of sixteenth-century Italy*, Princeton, NJ.

Indice

A

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

Q

R

S

X

Z

Cuprins

O fascinantă prezentare geografică, cronologică şi sociologică a uneia dintre cele mai importante mişcări culturale din istoria Europei. În Renaşterea tîrzie (anii 1530-1630), noile forme şi idei apărute deja în epicentre precum Florenţa, Roma, Veneţia, Avignon sau Flandra ajung la periferiile celtice, scandinave şi slave, unde sunt receptate activ şi imitate de o manieră creativă la nivelul vieţii cotidiene, dar şi în artele plastice, în literatură şi muzică. Apar astfel, distincte în funcţie de reacţiile locale specifice, noi centre de iradiere culturală. Incontestabil, principalul merit al lucrării lui Peter Burke este acela că oferă o perspectivă sintetică asupra Renaşterii. În mod cu totul remarcabil, autorul evaluează şi efectele mişcării renascentiste asupra secolelor următoare, incluzînd contribuţiile ei la „europenizarea Europei".

Europa se construieşte. Iată o mare speranţă, care se va înfăptui numai dacă se va ţine seama de istorie: o Europă fără istorie ar fi orfană şi nenorocită. Pentru că ziua de astăzi se trage din cea de ieri, iar ziua de mîine este rodul trecutului. Un trecut ce nu trebuie să paralizeze prezentul, ci să-l ajute să fie diferit în fidelitate şi nou în progres.

Construcţia Europei *urmăreşte să arunce lumină asupra istoriei Europei, fără a disimula dificultăţile moştenite din trecut. În tendinţa lui către unitate, continentul a trăit discordii, conflicte, divizări şi contradicţii interne. Această colecţie nu le va ascunde; angajarea în mişcarea europeană trebuie realizată în deplina cunoaştere a trecutului şi, de asemenea, în perspectiva viitorului. Lucrările pe care le propunem aparţin celor mai buni istorici din zilele noastre.*

Jacques Le Goff
coordonatorul colecţiei

În pregătire: Jacques Le Goff – *Evul Mediu şi naşterea Europei*

Pe copertă: Benozzo Gozzoli, *Procesiunea magilor* (detaliu de frescă), 1460, Palatul Medici-Riccardi, Florenţa

ISBN 973-681-836-5



www.polirom.ro

CONSTRUCŢIA EUROPEI

POLIROM